



Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile e Architettura
Dottorato di ricerca in Architettura
Coordinatore del Dottorato: prof. Gianni Braghieri
XXIV ciclo

L'architettura religiosa di Luis Moya Blanco

La costruzione come principio compositivo

Dottoranda: Agnese Fantini

Relatore: Prof. Francesco Saverio Fera

Correlatore: Prof. Antón Capitel

Esame finale 2013

Abstract

This research, entitled *L'architettura religiosa di Luis Moya Blanco. La costruzione come principio compositivo*, is about the building of places of Christian worship the Spanish architect has designed and built from 1945 to 1970.

The dissertation aims at identifying those principles pervading all the architectural composition which seem to be constant throughout the architect's activity. The research starts from analysing his education and writings, and focuses on the latest church projects, especially the ones the critics have not dealt with in depth so far.

The objective of the research is thus to give a new contribution to the compositional aspect of his architecture. Still, analysing composition in Moya means analysing the construction that, despite the succession of different languages, remains the most important aspect in his work. The study of the manufacture through the categories taken from his own writings – such as mathematics, number, geometry, planning schemes – allows to find connections and continuity between the first churches, strongly characterised by a baroque structure, and the most recent projects, which seem to meet marked modern shapes.

Such reflections, contextualized in his considerable essay output, bring to the conclusion that construction becomes, in Moya's view, a composition principle that cannot be set aside, the rule that puts number and geometry into substance. If construction means petrification of geometric and mathematical rules implying planning schemes, the use of the space of central origin does not answer the purpose of improving liturgy, but it is suggested by philosophical and idealistic issues: the supreme naturalness of divine perfection matches the supreme perfection of the circular shape – or, in some cases, of one of its offshoots, the ellipse. Construction also represents the synthesis of two different worlds: the humanistic one, linked to classical studies of geometries and proportions, and the technical one of *boveda tabicada* and the building techniques of the Spanish tradition, dualism expressing both in projects and writings. In Moya's view there are no intermediate steps between architecture and construction, as the architect does not design projects in an early stage, to lock it up in a rigid structure afterwards.

L'ARCHITETTURA RELIGIOSA DI LUIS MOYA BLANCO
La costruzione come principio compositivo

Prefazione	p. 7
 PRIMA PARTE. Tra tecnica ed estetica. La costruzione di una teoria	
1.1 Gli anni della formazione	p. 17
1.1.1 Contesto familiare	p. 19
1.1.2 Anni universitari. Il <i>Cuaderno de apuntes de construcción</i>	p. 23
1.1.3 Riflessioni giovanili	p. 31
1.1.4 Il concorso per il Faro in memoria di Cristoforo Colombo	p. 37
1.1.5 Il viaggio in Nord America	p. 55
 1.2. Gli scritti	p. 79
1.2.1 Rafael Guastavino e le <i>Bóvedas tabicadas</i>	p. 81
1.2.2 La Architettura <i>Cortés</i> e la Architectura <i>descortés</i>	p. 93
1.2.3 La proporzione come principio della Architettura <i>Cortés</i>	p. 103
1.2.4 Osservazioni sulla geometria: dalla misura alla forma	p. 109
 SECONDA PARTE Architettura religiosa	
2.1. L'idea dello spazio sacro	p. 125
2.1.1 L'idea dello spazio sacro	p. 127
2.1.2 I mutamenti delle condizioni sociali e liturgiche nella Spagna franchista	p. 133
2.1.3 La pianta centrale: declinazioni e varianti	p. 141
2.1.4 Matematica, geometria e tracciati regolatori	p. 145
2.1.5 Il numero come espressione del divino	p. 151
 2.2 Casi studio	p. 157
2.2.1 Casi studio	p. 159
2.2.2 Chiesa di San Agustín, Madrid (1945-1955)	p. 165
2.2.3 Chiesa di Santa María del Pilar, Madrid (1959-1960)	p. 185
2.2.4 Chiesa di Santa María Madre de la Iglesia, Madrid (1966-1969)	p. 199
2.2.5 Chiesa di Nuestra Señora de la Araucana, Madrid (1970-1971)	p. 211
 Bibliografia ragionata	p. 225
 Apparati	p. 251
Regesto progetti	p. 253
Antologia degli scritti	p. 263
Fonti documentali	p. 333

Prefazione

La presente ricerca, dal titolo *L'architettura religiosa di Luis Moya Blanco. La costruzione come principio compositivo*, tratta i temi inerenti l'edificazione di spazi per il culto della religione cristiana che l'architetto spagnolo progetta e realizza a Madrid dal 1945 al 1970.

La tesi è volta ad indagare quali siano i principi alla base della composizione architettonica che si possano considerare immutati, nel lungo arco temporale in cui l'autore si trova ad operare. Tale indagine, partendo da una prima analisi riguardante gli anni della formazione e gli scritti da lui prodotti, verte in particolar modo sullo studio dei progetti ecclesiastici più recenti e ancora poco trattati dalla critica.

L'obiettivo della presente tesi è dunque quello di apportare un contributo originale sull'aspetto compositivo della sua architettura. Ma analizzare la composizione significa, in Moya, analizzare la costruzione che, a dispetto del susseguirsi dei linguaggi, rimarrà sempre l'aspetto principale delle sue opere.

Lo studio dei manufatti mediante categorie estrapolate dai suoi stessi scritti – la matematica, il numero, la geometria e i tracciati regolatori – permette di evidenziare una serie di punti di contatto, di elementi di continuità tra le prime chiese, fortemente caratterizzate da un impianto barocco, e gli ultimi progetti che sembrano cercare invece un confronto con forme decisamente moderne.

Queste riflessioni, parallelamente contestualizzate nell'ambito della sua consistente produzione saggistica, andranno a confluire nell'idea finale per cui la costruzione diventi per Luis Moya Blanco il principio compositivo da cui non si può prescindere, la regola che sostanzia nella materia il numero e la geometria.

Se la costruzione è dunque la pietrificazione di leggi geometrico-

matematiche che sottendono schemi planimetrici; il ricorso allo spazio di origine centrale non risponde all'intenzione di migliorare la liturgia, ma a questioni di tipo filosofico-idealista, che fanno corrispondere alla somma naturalezza della perfezione divina, la somma perfezione della forma circolare o, in alcuni casi, di uno dei suoi derivati come l'ellisse.

La costruzione rappresenta inoltre la sintesi tra due mondi: quello umanistico, legato agli studi classici di geometrie e proporzioni, e quello tecnico della *bóveda tabicada* e delle pratiche costruttive della tradizione spagnola, dualismo che si esprime tanto nelle opere progettuali quanto negli scritti. Tra architettura e costruzione per Moya infatti non ci sono passaggi intermedi, non disegna inizialmente il progetto architettonico per racchiuderlo successivamente in una struttura rigida. Come scrive José Manuel Cabrero Ballarín: “La construcción en Moya casi puede identificarse con la estructura. Se da una profunda coherencia entre construcción, material empleado, estructura y forma dell'edificio¹”.

La produzione saggistica e critica su Luis Moya Blanco

Sulle ragioni che portano a studiare oggi l'architettura di Luis Moya - che spesso per motivi politici è stata a lungo discriminata e additata come architettura del regime franchista – si riportano di seguito le parole che Rafael Moneo esprime nel prologo alla tesi di dottorato di Antón Capitel *La arquitectura de Luis Moya Blanco* nel 1982:

Hoy la obra de Luis Moya, al menos para un cierto sector de la crítica, ha dejado de ser tan sólo la inmediata traducción arquitectónica de una ideología y ha cobrado una dimensión más personal, más íntima, quizá, cuando nos convertimos ante ella en espectadores de la tragedia que supone el intentar, en la segunda mitad del siglo XX, poner a prueba la validez de los principios de una

1 José Manuel Cabrero Ballarín, *Aprendiendo de las estructuras de Luis Moya*, in María Antonia Frías Sagardoy (a cura di), *Luis Moya Blanco 1904 -1990*, T6 Ediciones, Pamplona 2009, p. 74.

«La costruzione in Moya la si può quasi identificare con la struttura. Egli conferisce una profonda coerenza tra costruzione, materiale impiegato, struttura e forma dell'edificio».

arquitectura que se consideraba todavía como la heredera de la arquitectura clásica, pero que, a pesar de la pretensión de todo clasicismo de estar por encima de las contingencias temporales, se batía ya en plena retirada. La grandeza de una arquitectura imposible que intenta la defensa en el terreno de lo estrictamente disciplinar se ha hecho evidente, y ahora, al desprendernos de lo circunstancial, la miramos con otros ojos, ojos que no excluyen el sobresalto, el que produce aquello que por menos conocido parece anómalo, y al que siempre acompaña, sin embargo, un difuso sentimiento en el que se entrecruzan simpatía y respeto.²

La letteratura su questo tema vede infatti come testo di riferimento la pubblicazione del 1982 di Antón Capitel, docente della Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Madrid. Quest'opera, che nasce dalla tesi di dottorato dello stesso Capitel discussa nell'ottobre del 1979, è la prima pubblicazione su Luis Moya ed ha dunque un carattere monografico, offrendo un panorama generale sul pensiero e l'opera architettonica dell'autore madrilenio.

È importante sottolineare la pubblicazione di questo testo poichè costituisce una sorta di punto di partenza per lo studio di un'architettura che, per ragioni spesso politiche, non venne apprezzata negli anni della sua realizzazione. Moya, come è noto, si dovette confrontare non solo come architetto, ma anche come docente e preside della escuela di Madrid, con una Spagna profondamente segnata da una guerra civile che lasciò nella mentalità collettiva un senso di rifiuto verso ogni rimando al passato.

2 Rafael Moneo, *Prologo* in Antón Capitel, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1982, p. 7.

«Oggi, l'opera di Luis Moya, almeno per un certo settore della critica, ha smesso di essere solamente l'immediata traduzione architettonica di un'ideologia, ed ha assunto una dimensione più personale, forse più intima, nel momento in cui siamo diventati gli spettatori di una tragedia dove si è tentato, in questa seconda metà del XX secolo, di mettere alla prova la validità dei principi dell'architettura, erede dell'architettura classica. Ma che, a dispetto della pretesa di tutto il classicismo di poter sovrastare le contingenze temporali, batteva in piena ritirata. La grandezza di un'architettura impossibile, che tenta la propria difesa su un terreno strettamente disciplinare, adesso risulta evidente; ed oggi, sotto una nuova luce, la ammiriamo con altri occhi; occhi che non escludono il soprassalto che produce tutto ciò che, essendo poco noto, ci appare anómalo, e sempre accompagnato, nonostante tutto, da un difuso sentimento di simpatia e di rispetto».

Capitel, in tal senso, gli dona nuova luce, non si sofferma su rimandi ideologici ma pone l'accento sul suo essere classico non tanto nel linguaggio quanto classico di formazione, di una cultura che ricorda l'Umanesimo e il Rinascimento italiano più che l'eclettismo degli architetti del regime franchista.

La letteratura prosegue con il lavoro di un'altra tesi di dottorato *Dibujo y proyecto en la obra de Luis Moya Blanco*, discussa nel 1996 da Javier García-Gutiérrez Mosteiro e diretta dal professore Pedro Navascués sempre all'interno del dottorato di ricerca della Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Madrid³. Questo secondo testo si occupa della vasta produzione grafica di Moya e del differente uso del disegno in relazione al suo pensiero architettonico.

La tesi non si occupa del disegno tecnico inteso come semplice strumento per la concezione e rappresentazione dell'opera da costruire, bensì del disegno di architettura inteso come procedimento per la riflessione sul progetto architettonico.

Data l'abbondanza e la varietà dell'opera grafica di Moya lo scritto suddivide i disegni secondo le tematiche e la loro cronologia, in modo da ottenere un insieme di sezioni ognuna delle quali espone un uso diverso del disegno in rapporto all'architettura rappresentata.

Alcuni esempi di questi gruppi, o serie, come vengono definite dall'autore, sono: *El Pilar: el dibujo como medio divulgador del patrimonio arquitectónico*, che comprende i primi disegni di edifici del barocco madrilenio che Moya pubblica per la rivista della scuola marianista "El Pilar" tra il 1923-1929. Altre serie sono *El cuaderno del viaje a América: el dibujo como percepción y memoria de la arquitectura*, che raccoglie i disegni realizzati tra Stati Uniti, Messico, e America Centrale nel 1930; e ancora la serie *El Sueño Arquitectónico para una Exaltación Nacional: la arquitectura de papel* che comprende quei disegni di enormi complessi monumentali, esercizi di architetture irrealizzabili,

³ La tesi è stata parzialmente pubblicata da Javier García-Gutiérrez Mosteiro, sotto forma di articolo in "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Los distintos usos del dibujo de arquitectura en Luis Moya Blanco*, Madrid, n. 77, secondo semestre 1993, pp. 245-294.

eseguiti nel corso la guerra civile. Il testo conta ancora molte altre serie che vanno dagli studi sulle proporzioni del Partenone alle cartoline di auguri natalizi.

L'utilità di questa pubblicazione è duplice: da un lato incrementa ulteriormente l'interesse verso la figura di Luis Moya Blanco, dall'altra mette ordine e cataloga per la prima volta una parte dell'Archivio Moya, conservato presso la biblioteca della Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Madrid, che conta dai 10000 ai 12000 disegni.

Le due pubblicazioni, *La arquitectura de Luis Moya Blanco* e *Dibujo y proyecto en la obra de Luis Moya Blanco*, trovano un punto di incontro nella mostra tenuta a Madrid dal 7 al 29 marzo del 2000. Quest'esposizione, dal titolo *Luis Moya Blanco Arquitecto 1904-1990*, curata dagli stessi Capitel e Gutiérrez Mosteiro, riscuote non solo dalla critica ma da tutti i visitatori un ampio consenso⁴. Sono passati sessant'anni dalla conclusione della guerra civile, dieci dalla morte di Luis Moya Blanco e, con il favore del tempo, la sua opera sembra essersi riscattata da un lungo periodo di oblio.

Sono questi i tre momenti di indagine principale che, sino ad oggi, hanno costituito la base e le premesse per ulteriori studi sulla figura dell'architetto spagnolo limitati ai soli confini nazionali.

Se si analizza infatti la letteratura su Luis Moya Blanco al di fuori della Spagna non sono presenti scritti ad eccezione di un'unica tesi di dottorato condotta all'interno della scuola di dottorato in Composizione Architettonica dello IUAV e discussa da Sabrina Greco nell'ottobre del 2004 dal titolo *Composizione e movimento nel rapporto tra architettura e paesaggio. L'Universidad laboral di Gijón*, relatore Luciano Semerani, controrelatore Giovanni Marras.

La struttura della tesi

Per quello che concerne più specificatamente la struttura della tesi, questa si compone di due parti principali. *Gli anni della*

⁴ Cfr. F. Samaniego, *La arquitectura clasicista y moderna de Luis Moya se expone con sus originales. Los proyectos de universidades, museos e iglesias quisieron formar una "ciudad ideal"*, "El País", Madrid 7 marzo 2000.

formazione, fa riferimento alle sue prime esperienze professionali, che vedono nel viaggio in Nord America un importante momento formativo.

Nei primi anni successivi alla laurea Luis Moya Blanco indaga le risorse espressive della forma architettonica. Si inserisce in questo contesto il progetto per il concorso internazionale del Faro in memoria di Cristoforo Colombo, a Santo Domingo (1929 - 1932) al quale parteciperà insieme a Joaquín Vaquero vincendo il terzo premio.

Questa prima parte si completa con il capitolo *Gli scritti*. In essi si esplicita una delle caratteristiche primarie di tutto il pensiero architettonico di Moya: la grande conoscenza tecnica, che si ritrova in scritti come *Bóvedas tabicadas*⁵(1957) – percorsa parallelamente alla costante ricerca di una ponderata teoria estetica – ultimo di una lunga serie di saggi e articoli *Consideraciones para una teoría de la estética*⁶ (1991) pubblicato postumo. Attraverso l'analisi di questi scritti si comprende come questi due ambiti di ricerca non generino un conflitto all'interno della poetica di Luis Moya Blanco ma concorrano entrambe all'idea di costruzione che, in quanto sintesi, risulta dunque il principio compositivo per eccellenza. La conclusione di questa prima sezione, attraverso l'individualizzazione di temi specifici quali la geometria, la matematica e il numero, determina i presupposti per introdurre il tema dell'architettura religiosa trattato nella seconda parte.

In *Idea dello spazio sacro* si analizzano una serie di considerazioni volte a contestualizzare l'opera di Moya all'interno del panorama nazionale Spagnolo – *I mutamenti delle condizioni sociali e liturgiche nella Spagna franchista* – attraverso l'analisi di vicende concorsuali legate al progetto ecclesiastico che lo vedono ricoprire il ruolo di giurato in molti concorsi.

Delineata la posizione di Luis Moya Blanco rispetto al contesto, la tesi cerca di chiarire, grazie all'analisi dei quattro casi di studio,

⁵ Luis Moya Blanco, *Bóvedas Tabicadas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1947, rist. anast. Antón Capitel (a cura di), *Bóvedas Tabicadas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1993.

⁶ Luis Moya Blanco, *Consideraciones para una teoría de la Estética*, Universidad de Navarra. Servicio de Publicaciones, Madrid 1991.

come le sue architetture rispettino la premessa iniziale, ovvero, *La costruzione come principio compositivo*.

I progetti presi ad esempio nel capitolo *Casi studio* esaminati e scomposti mediante le categorie sopra descritte, rispondo a caratteristiche comuni come la costante predilezione per lo spazio centrale a dispetto del linguaggio che va via via rarefacendosi.

In questo continuo processo di riduzione degli elementi non è, però, ricompreso il tema della copertura o del quinto prospetto che, al contrario, rivestirà sempre per Moya il punto cruciale del progetto. La simbolica volta celeste è risolta dall'autore caso per caso in maniera differente ma attraverso la medesima tecnica costruttiva della *bóvedas tabicadas*.

Il metodo di ricerca

Quelle lunghe catene di ragioni così semplici e facili, di cui i geometri sogliono servirsi per giungere alle loro dimostrazioni più difficili, mi avevano dato occasione d'immaginare che tutte le cose che possono cadere sotto la conoscenza degli uomini si succedono tra loro nello stesso modo e che, purché ci si astenga dall'accogliere alcuna per vera, che tale non sia, e che si serbi sempre l'ordine occorrente per dedurle le une dalle altre, non ve ne sarà alcuna tanto lontana a cui non si possa arrivare, né così nascosta che non si possa scoprire⁷

Il metodo di analisi che ha condotto lo sviluppo della ricerca si struttura in più fasi. Il punto di partenza è stato lo studio dell'opera dell'architetto esteso all'intera produzione saggistica e progettuale. Da questo primo nucleo teorico e pratico è stato poi estrapolato il tema più specifico dell'architettura religiosa ed il percorso compositivo che ha guidato le relazioni spaziali e formali degli edifici presi in esame.

Questo studio si è avvalso della lettura incrociata e trasversale

⁷ René Descartes, *Discorso sul metodo* (1637), Guido De Ruggiero (a cura di) Mursia, Varese 1997, pp. 51-52.

dei manufatti architettonici con i documenti di archivio e le fonti bibliografiche, recenti e passate, del contesto culturale e architettonico in cui i progetti si inseriscono nonché del complesso sistema di relazioni e corrispondenze di cui le opere sono costituite.

L'indagine nasce dunque dalla formulazione di alcune premesse di base, estrapolate dagli scritti di Moya, che cercano di essere dimostrate attraverso l'applicazione pratica nei progetti.

Concludono dunque il ragionamento dell'intera ricerca gli elaborati grafici.

Il supporto della rappresentazione analitica come strumento di verifica costituisce, infatti, uno degli elementi principali per la formulazione della presente tesi di dottorato. Tali studi sono stati correlati da schematizzazioni e diagrammi al fine di chiarire in maniera più immediata, ma al contempo sintetica, le questioni di cui la tesi si è occupata.

Le fonti

Il lavoro di analisi ha posto a fondamento dell'indagine il corpus di fonti dirette e indirette che ha reso possibile lo sviluppo dei temi su cui la tesi è strutturata. L'indagine archivistica e documentale è stata dunque lo strumento di indagine fondamentale per lo sviluppo della ricerca.

L'acquisizione di questi materiali conservati presso l'archivio personale di Luis Moya Blanco all'interno della Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Madrid, in gran parte inediti, ha reso possibile non solo lo studio dell'edificio e delle vicende ad esso legate, ma la definizione del tema, delle ipotesi della ricerca e del taglio critico.

Il materiale riferito alle opere è costituito dai disegni dei progetti, composti da schizzi di progetto ed elaborati tecnici, così come i documenti d'epoca connessi ai manufatti, come bandi di concorso, protocolli, relazioni tecniche e foto d'epoca.

A questi documenti diretti vanno ad aggiungersi materiali relativi alla contestualizzazione delle opere all'interno del panorama architettonico, con particolare attenzione al tema ecclesiastico.

Hanno costituito, in questo senso, un'importante fonte le numerose riviste conservate presso il *Fundo antico* della biblioteca della Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Madrid, in particolare le riviste "Arquitectura", edita dall'Organo del Colegio Oficial de Arquitectos di Madrid, "Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" e la "Revista Nacional de Arquitectura", di cui dal 1960 al 1963 Luis Moya Blanco rivestirà il ruolo di caporedattore.

Ai numerosi articoli pubblicati dall'Architetto si sommano quelle fonti indirette costituite dalla letteratura critica sulle opere prese in esame come i saggi critici e le pubblicazioni su riviste specializzate quali i testi editi da *Instituto tecnico de la Construcción y el Cemento* e *Instituto Eduardo Torroja*, così come i brevi testi illustrativi sui progetti di chiese realizzati da Moya a cura della committenza.

Per il reperimento delle fonti documentali d'archivio è stato necessario svolgere, durante il periodo di ricerca, una serie di missioni scientifiche. Esse sono state finalizzate in primo luogo alla ricerca d'archivio dei principali documenti su cui è stato costruito il contenuto e la struttura della ricerca e, in secondo luogo, alla visita diretta delle opere oggetto di studio nonché all'incontro con personalità che hanno studiato, e talvolta vissuto, le vicende progettuali prese in esame⁸.

I documenti ritenuti di rilevante importanza ai fini di una miglior comprensione e supporto della tesi verranno allegati nella sezione *Apparati*, suddivisa in *Fonti documentali*, *Regesto progetti* e *Antologia degli scritti*; quest'ultima comprende, inoltre, la trascrizione e traduzione di testi inediti.

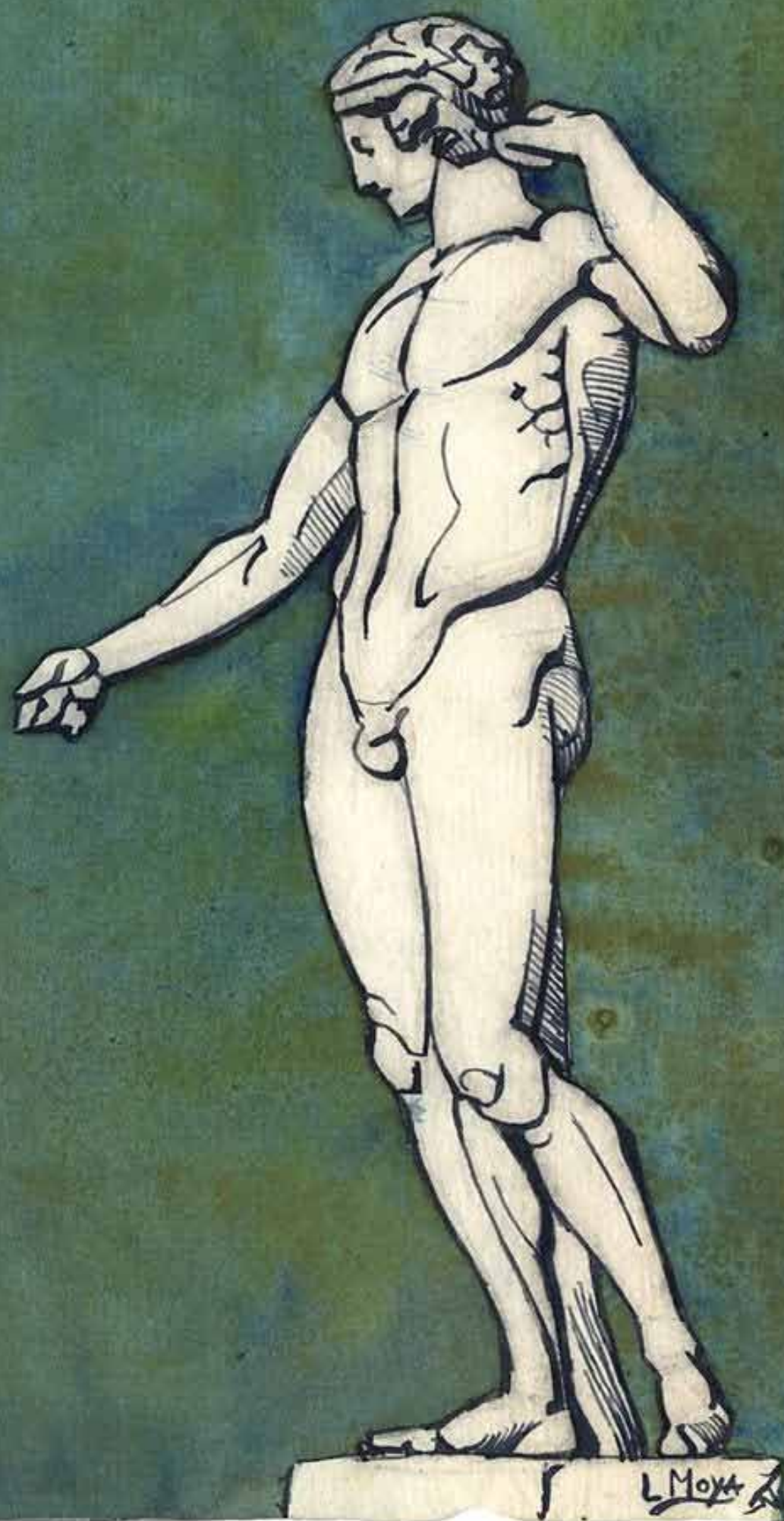
⁸ L'incontro con i docenti della Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Madrid ha dato luogo ad un rapporto di collaborazione all'interno del progetto di ricerca *Fundamentos teórico-prácticos de la intervención en el patrimonio arquitectónico*, dal titolo *Conexión, forma-construcción en la arquitectura religiosa de Luis Moya Blanco (1942-1973)*. Direttore gruppo di ricerca prof. Pedro Navascués Palacio. Responsabile scientifico: prof. Javier García-Gutiérrez Mosteiro.

PRIMA PARTE

Tra tecnica ed estetica. La costruzione di una teoria

Capitolo 1.1

Gli anni della formazione



1.1.1 Contesto familiare

La premessa sulla famiglia Moya non è una semplice nota biografica ma costituisce la testimonianza di un processo formativo che vedrà negli studi liceali solo il punto di partenza.

Luis Moya Blanco nasce a Madrid nel 1904 in un ambiente familiare colto e vicino all'architettura: era figlio dello stimato ingegnere civile Luis Moya Idígoras e nipote del noto pittore José Gutiérrez Solana¹.

Quest'ultimo, con il suo realismo popolare, cupo, un po' surrealista, degno erede di Goya, lascerà un'impronta chiara nei disegni, nelle incisioni e nelle pitture del nipote. Luis. Carlos Montes Serrano, docente del Departamento de Urbanismo y Representación de la Arquitectura, Universidad de Valladolid, sostiene, in riferimento al lascito dello zio pittore, che "Sin embargo la dedicación a la arquitectura, a la docencia y a la investigación le impedirían desarrollar la pintura, satisfaciendo sus inquietudes artísticas con una práctica habitual del dibujo."²

Ma Luis Moya Blanco era anche nipote di un noto architetto spagnolo come Juan Moya (autore di importanti opere, docente di modellazione e dettagli architettonici della Scuola di Architettura di Madrid, di cui divenne poi preside e accademico della Escuela

1 Gutiérrez Solana (1886-1945) fu disegnatore, incisore e pittore. Le sue opere trattano temi popolari, vicini allo spirito letterario della cosiddetta "Generazione 1898". Tra i suoi soggetti più frequenti: sobborghi, taverne, mense dei poveri, corride di tori, mercati, crocifissioni, processioni, carnevali, personaggi deformi, scene di pugilato, esecuzioni, ossari, ecc...

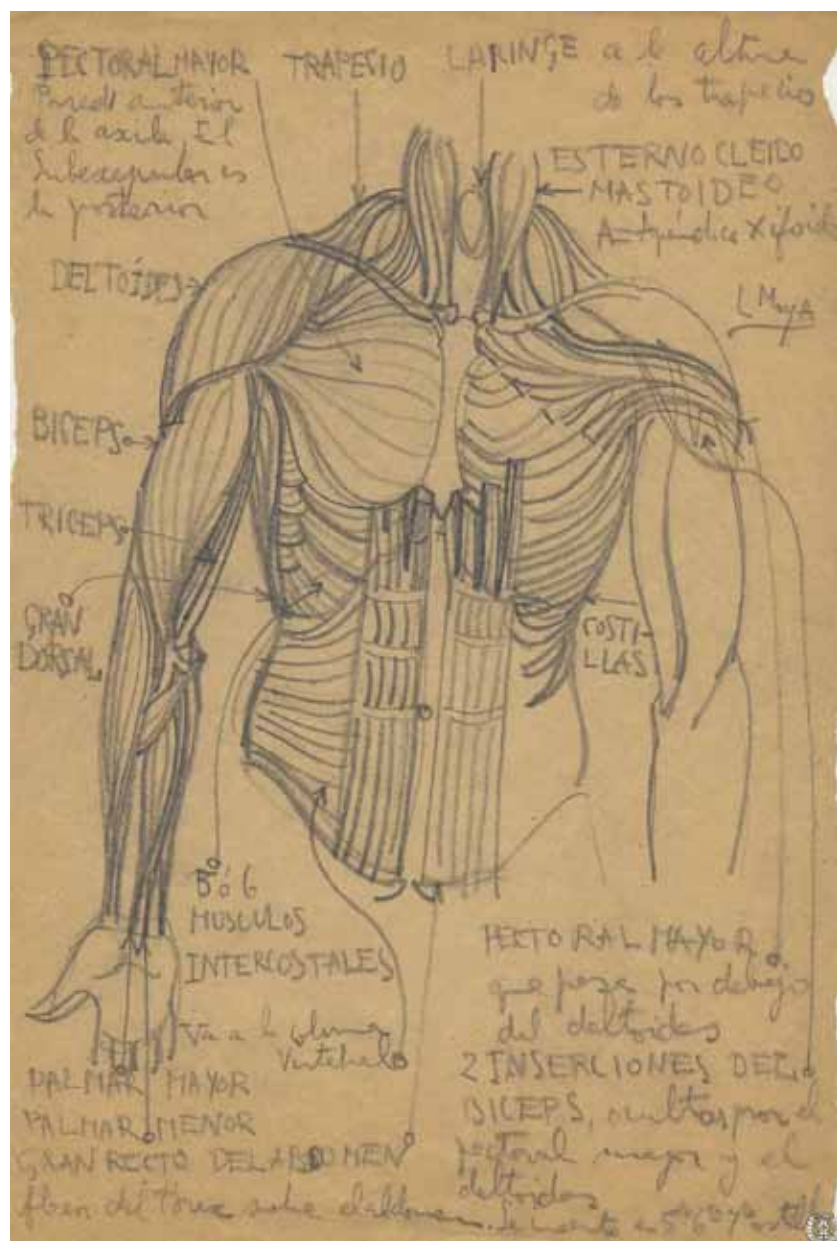
Sulla vita e le opere di Solana vd. María José Salazar, Andrés Trapiello, *José Gutiérrez Solana*, Turner, Madrid, 2004. Catalogo della mostra tenuta al Museo Reina Sofía, Madrid, marzo 2004.

2 Carlos Montes Serrano, *Nosotros somos latinos. Españoles dibujando en Nueva York, 1930*, in "RA. Revista de Arquitectura", n. 11, giugno 2009, p. 57

«Senza dubbio l'essersi dedicato all'architettura, all'insegnamento e alla ricerca gli impedirono di sviluppare la pittura, appagando i suoi slanci artistici con la pratica abituale del disegno».

Pagina affianco:

L.M.B., *Copia di una statua classica di figura mascolina*, 1921, penna d'oca e acquarelli su carta, 225 x 160 mm, Archivio ETSAM (MOYA3-23)



L.M.B., *Descrizione dei muscoli del torace, addome e braccio*, 1921, grafite su carta da schizzo, 316 x 220 mm, Archivio ETSAM (MOYA3-46)

de Bellas Artes). Fu proprio lo zio Juan Moya che preparò Luis sulle discipline del disegno per l'ingresso alla Escuela, esercitando in quegli'anni una forte influenza sul nipote. Ciò che colpì l'allora studente non fu tanto la capacità nell'ambito della composizione e del disegno, ma la conoscenza delle tecniche costruttive dello zio. Moya rimarrà sempre legato a questa figura tanto che nel 1953, anno della morte, scrive di lui: "straordinario artigiano, persino operaio, in qualsiasi mestiere che coinvolgesse la costruzione"³. L'importanza del rapporto con lo zio, ai fini di questa tesi di dottorato, è proprio da ricercare nell'esperienza costruttiva: fu Juan Moya che ripristinò a Madrid la tecnica della bóveda tabicada negli anni di crisi economica conseguente il primo conflitto mondiale. L'ambito familiare contribuì, senza dubbio, a stabilire in Moya una solida base tanto nelle materie scientifiche quanto in quelle artistiche. Da una lato la formazione umanistica negli anni del liceo, che lo introdusse al mondo del classico, dall'altro la figura dello zio Juan e la maestria nella costruzione. Sono queste le due precoci vocazioni radicate in lui, quella dell'umanesimo e quella del mestiere di costruttore; quella che informa la parte immateriale dell'architettura e quella che, per contro, interessa gli aspetti puramente fisici.

³ Luis Moya Blanco, *Reseña del homenaje a la memoria de D. Juan Moya*, in "Construcciones", Madrid, n. 36, ottobre-dicembre 1953.

— CONSTRUCCIÓN —

Realización de un edificio, con elementos activos: estructura
Estructura { Partes que reciben cargas: sustentantes
 { que las producen

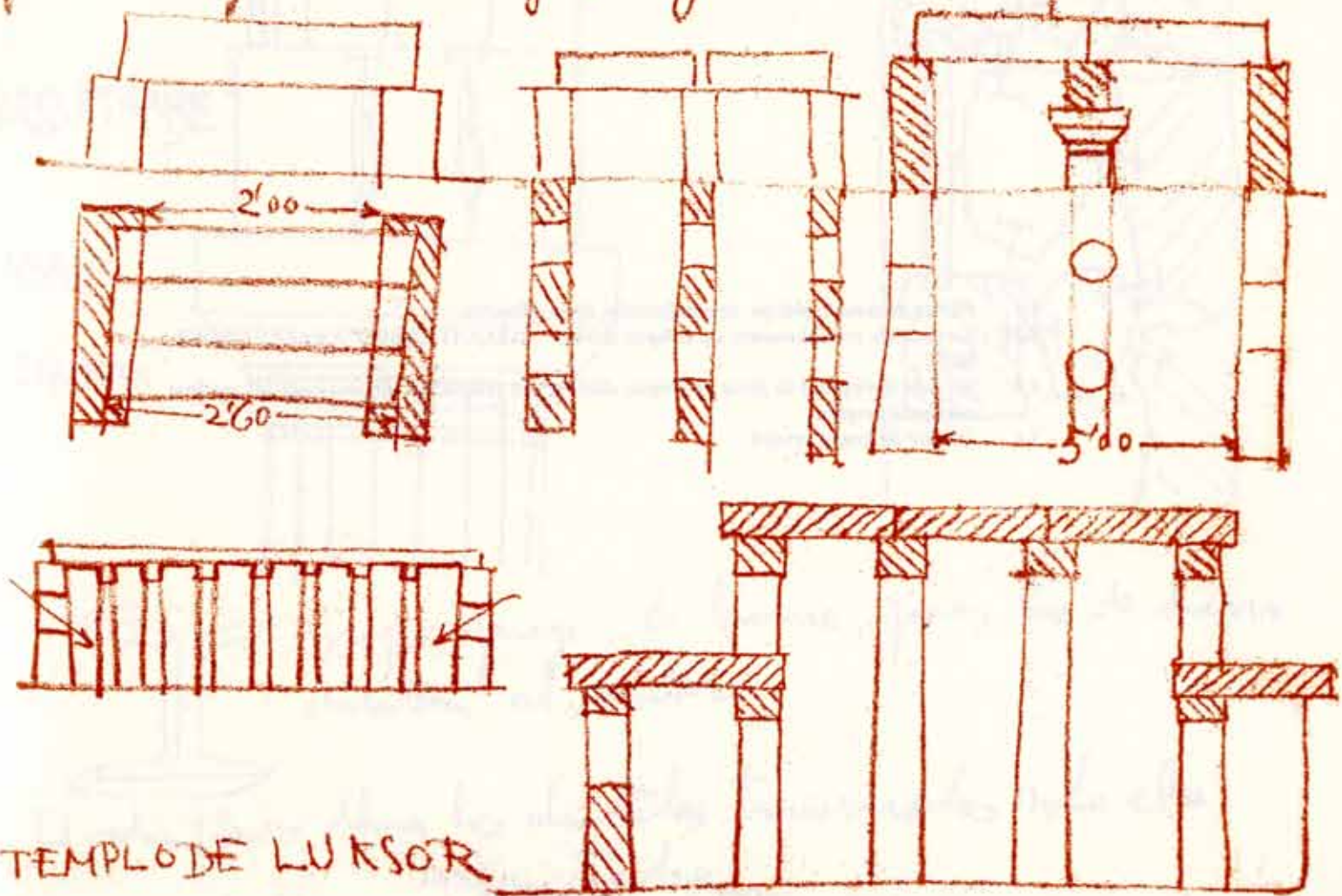
SUELOS Y TECHOS: Suelo elemento divisorio de balda
ra, dentro del volumen del edificio.

Techo Limitación por la parte superior

Techo Limitación por el poste superior
Se hacen de piedras naturales, o artificiales, madera,
hierro y hormigón armado (Vertical)

TECHOS DE PIEDRA: Proveen cargas { Verticals (I)
oblique (II)

(I) Sistema adintelado con limitaciones por la longitud de los pedregos y la colocación. Los joints dan peso al agua. Poca luz si hay muchos cordeles.



TEMPLODE LUKSOR

1.1.2 Anni universitari.

Il Cuaderno de apuntes de construcción

La sua carriera ha inizio nel 1921, anno in cui entra alla Escuela de Arquitectura di Madrid.

Gli anni universitari sono anni in cui emergono sin da subito le sue peculiari doti di disegnatore che confluirono in un sistematico piano di analisi e disegno degli edifici che svilupperà principalmente nel corso delle vacanze estive in diverse province, in modo particolare ad Ávila (della quale realizzò importanti rilievi).

Sebbene la pratica del disegno fosse connaturale negli studenti di architettura di quegli'anni, ed era consueto che al di fuori dell'orario di lezione gli alunni si dedicassero a schizzare viste e dettagli architettonici, si distaccava la straordinaria sicurezza e capacità di Moya di apprendere l'architettura per mezzo dello strumento grafico, come ricordano i suoi compagni di studi. Così Felipe López Delgado scriveva:

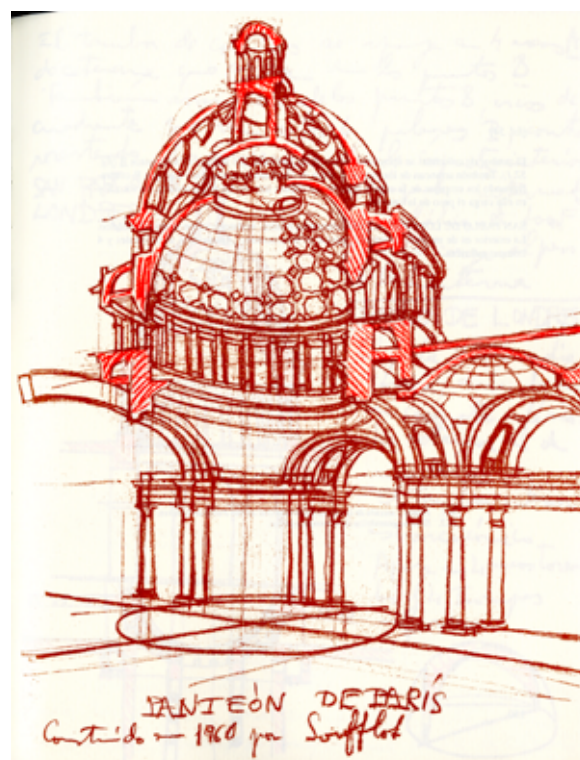
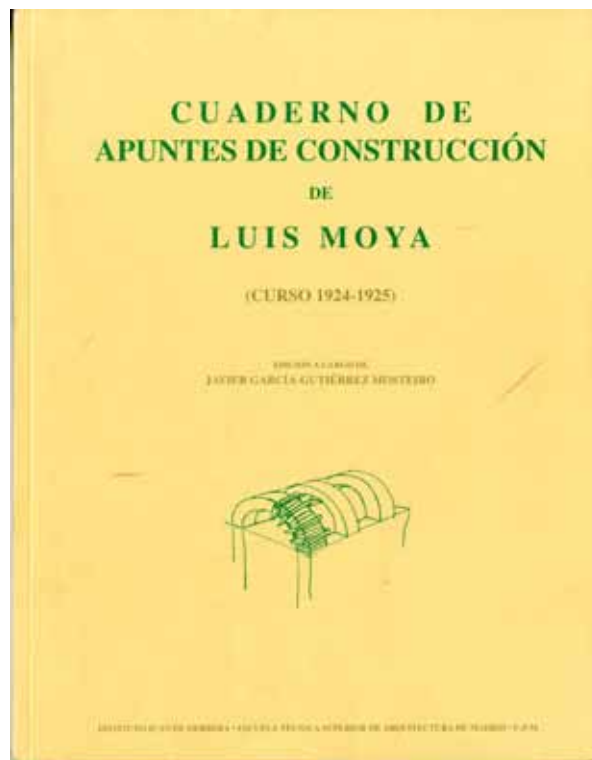
Yo recuerdo haber visto a Luis Moya, en viaje de estudios y contando sólo veinte años de edad, salir por la puerta de un hotel provinciano, provisto de block y caja de acuarela a las once de la noche y en plenas fiestas de Carnaval, cuando todos salíamos armados con bolsas de *confetti* y paquetes de serpentinas. Sus acuarelas nocturnas, todavía húmedas de sombra y azul de Prusia constituían, a la mañana siguiente una nueva admiración que añadir [...]⁴.

4 Felipe López Delgado, *Arquitectos contemporáneos. Luis Moya*, in "Luna y Sol", n. 17, settembre 1945, p. 29.

«Ricordo di aver visto Luis Moya, in un viaggio di studio a soli vent'anni, uscire dalla porta di un hotel di provincia, munito di blocco e scatola di acquarelli alle undici di sera in piena festa di Carnevale, quando tutti stavamo uscendo con sporte di coriandoli e pacchetti di stelle filanti. I suoi acquarelli notturni, ancora umidi di ombra e blu di Prussia generavano, la mattina seguente, una nuova ammirazione da aggiungere [...]».

Pagina affianco:

Edizione anastatica del quaderno di appunti di costruzione di Luis Moya, a cura di Javier García-Gutiérrez Mosteiro, *Cuaderno de apuntes de construcción de Luis Moya Blanco (curso 1924-1925)*, Instituto Juan de Herrera, Madrid 1993. Foglio 2



Edizione anastatica del quaderno di appunti di costruzione di Luis Moya, a cura di Javier García-Gutiérrez Mosteiro, *Cuaderno de apuntes de construcción de Luis Moya Blanco (curso 1924-1925)*, Instituto Juan de Herrera, Madrid 1993. Copertina e foglio 53

Molti di questi disegni, eseguiti sempre dal vero, saranno pubblicati regolarmente dal 1923 al 1929, accompagnati da un suo breve articolo, per la rivista “El Pilar”, rivista marianista edita presso il suo vecchio liceo. Questi disegni, che apparentemente sono realizzati per una pubblicazione di carattere divulgativo, racchiudono tutto un metodo d’analisi e studio del monumento, fornendo ogni disegno pubblicato di numerosi schemi costruttivi, dettagli e rilievi.

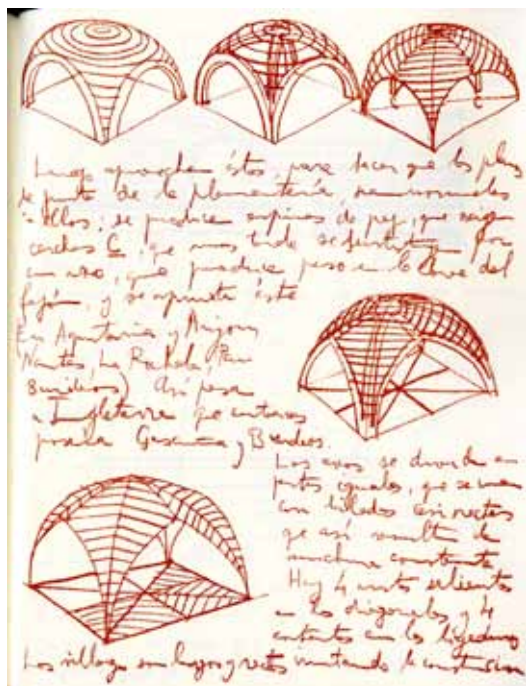
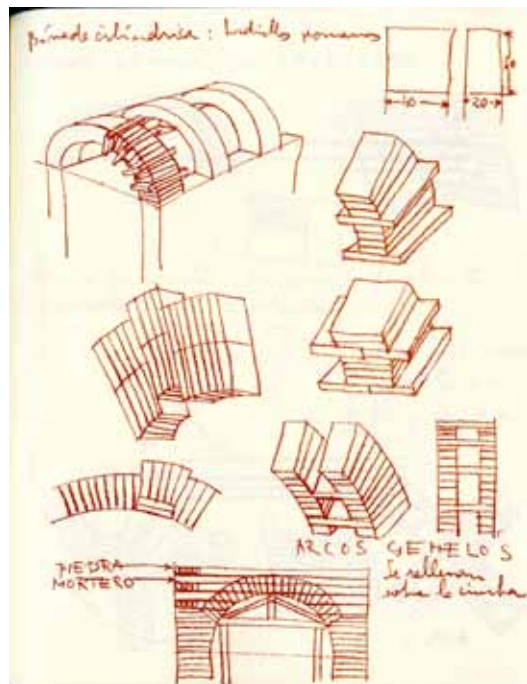
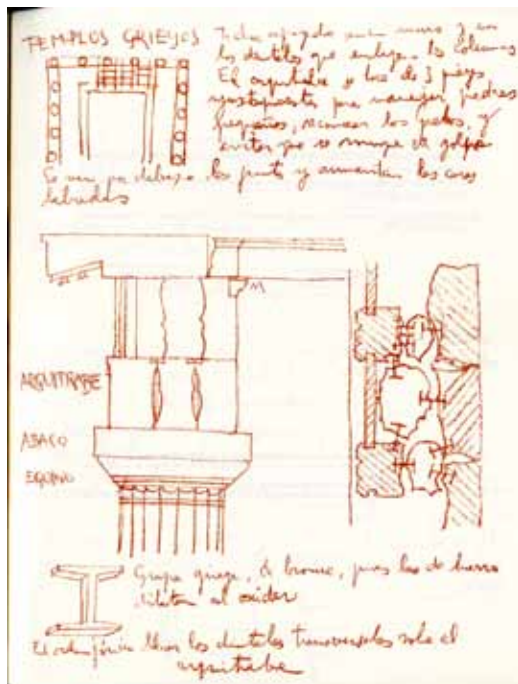
Se fino ad ora si è parlato di una forte influenza familiare sulla formazione del giovane Moya, l’attenzione per l’aspetto costruttivo dell’opera da ritrarre e la precisione nella restituzione grafica delle sue componenti strutturali è senz’altro da ricollegare ad un corso specifico all’interno degli studi universitari.

Dopo la morte di Luis Moya Blanco, nel 1990, la moglie, Concepción Pérez Masegosa, donò alla Escuela de Arquitectura di Madrid un’importante collezione di disegni, progetti e documenti che si sommarono alla già ampia donazione che lo stesso autore fece ancora in vita. Durante il processo di catalogazione di questi materiali emerse un quaderno di appunti di costruzione, pubblicato in copia anastatica nel 1993⁵. Questa pubblicazione curata da Javier García-Gutiérrez Mosteiro dal titolo *Cuaderno de apuntes de construcción de Luis Moya Blanco (curso 1924-1925)* altro non è che il quaderno di Moya studente nel quale appuntava le lezioni del corso di Costruzione architettonica II tenute dal docente Carlos Gato Soldevilla durante l’anno accademico 1924-1925.

Cento pagine di disegni accurati eseguiti con una semplice matita in grafite accompagnata da qualche tratto rosso per indicare sezioni e linee vettoriali. Il quaderno è ricco di momenti in cui distinte discipline concorrono allo studio dell’opera architettonica senza soluzione di continuità, eludendo la stretta divisione per insegnamenti stabilita dal programma.

La costruzione qui è analizzata con la storia dell’architettura, con la composizione, con il disegno delle strutture, con la geometria

5 Javier García-Gutiérrez Mosteiro, *Cuaderno de apuntes de construcción de Luis Moya Blanco (curso 1924-1925)*, Instituto Juan de Herrera, Madrid 1993.



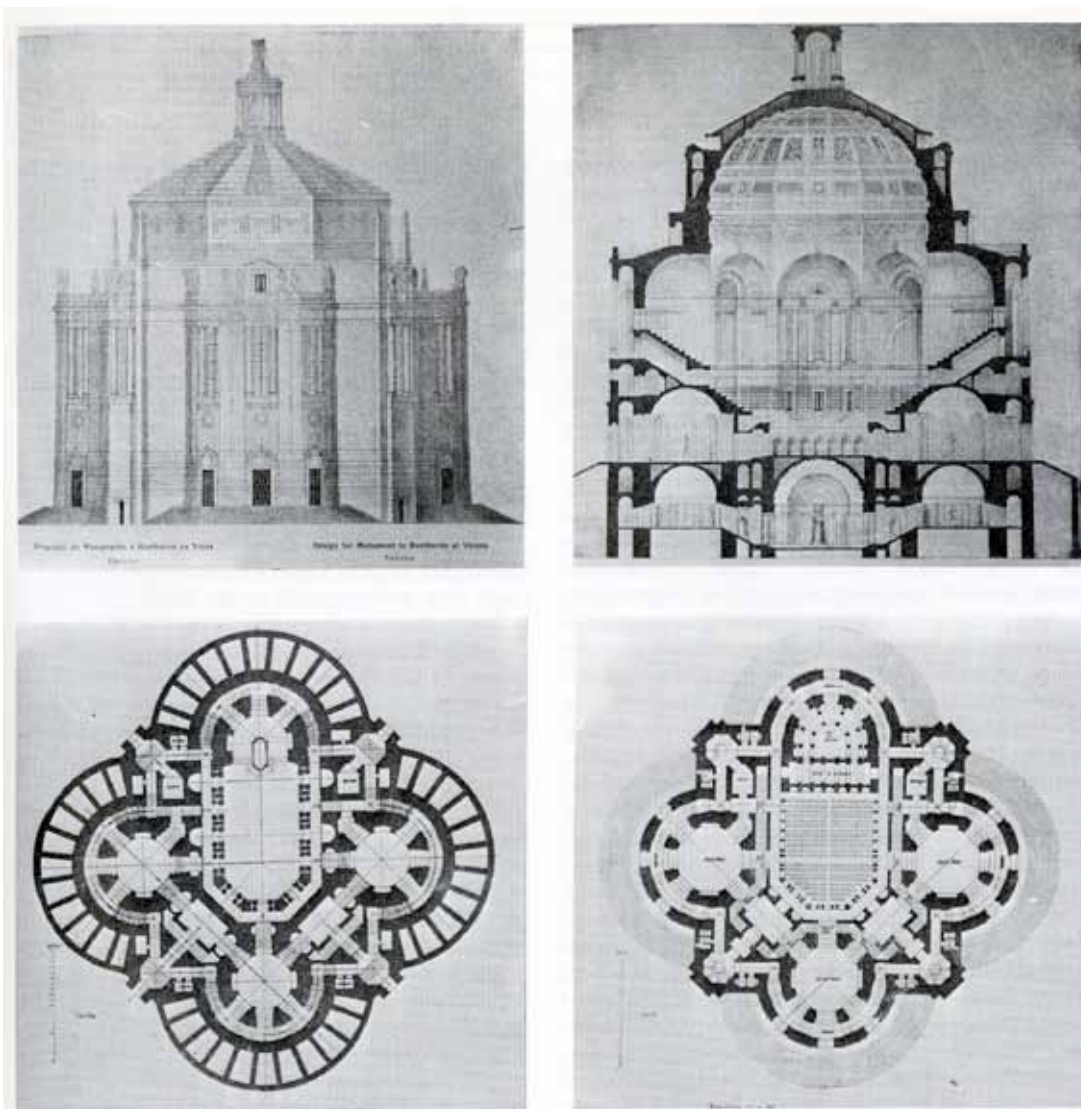
descrittiva e il disegno. Il programma del corso riguardante i diversi sistemi costruttivi nella storia viene così trasformato dal professor Carlos Gato Soldevilla in Storia della Costruzione, con l'obiettivo di giustificare, secondo l'ordine cronologico, il susseguirsi dei periodi stilistici dell'architettura a partire della pratica costruttiva.⁶

Dopo una considerazione sugli elementi costruttivi che producono i carichi e quelli che li portano si pone la questione sulla quale si centra tutto il quaderno: lo studio delle coperture. Da qui il corso si divide in due parti: coperture in laterizio e le coperture lignee. È inevitabile notare in tutto il quaderno, la presenza di diversi autori, in particolare Auguste Choisy, sul tema della volta romana e bizantina e quella di Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc per quelle medioevali. Questa presenza è particolarmente evidente nell'aspetto grafico, il cui parallelismo è interessante notare.

Sono anni ricchi di stimoli anche quelli passati all'interno della *Residencia des Estudiantes*, residenza per studenti nella quale risiedeva Moya e che ospitò figure importanti della cultura spagnola del XX secolo: il cineasta Luis Buñuel, il poeta Federico García Lorca, i pittori Salvador Dalí e Moreno Villa. Proprio con quest'ultimo, personalità chiave della residenza, consoliderà un rapporto d'amicizia e collaborazione anche negli anni a seguire.⁷

⁶ Questo tipo di ragionamento ovvero la costruzione come generatrice di stili architettonici, in un rapporto forma-costruzione a favore della seconda, diventerà per Moya fondamentale e spiega disegni come "Organigramma dell'evoluzione dei tipi strutturali architettonici" del 1960.

⁷ Sul rapporto tra Moreno Villa e Luis Moya Blanco vd. José Moreno Villa, *Función contra forma y otros escritos sobre arquitectura madrileña, 1927-1935*, See Books, Tavernes Blanques 2010. Il volume comprende una raccolta di articoli sull'architettura e il movimento moderno pubblicati da Moreno Villa nella stampa locale e nella rivista "Arquitectura" tra gli anni 1927 e 1935 e il testo inedito e le notizie di stampa delle due conferenze tenute nella Residencia des Estudiantes di Madrid nel 1930: *Las formas de las ciudades* e la importante *Función contra forma y confort contra lujo*. Tutti i testi sono accuratamente accompagnati da fotografie e disegni dell'epoca. L'introduzione a cura di Humberto Huergo Cardoso, professore universitario di letteratura spagnola e grande conoscitore dell'opera di Moreno Villa, traccia l'evoluzione del suo pensiero dagli anni della propaganda razionalista in compagnia di Fernando García Mercadal, tra 1927 e 1929, fino alla sua disillusione, verso 1935, dopo la riscoperta dell'elegante semplicità dell'architettura madrilenia dei secoli XVII al XIX. Lo studio sottolinea anche l'importanza dell'architettura nell'opera grafica di Moreno Villa e la sua amicizia con l'allora giovane architetto Luis Moya Blanco.



Luis Moya Blanco, *Progetto di un Mausoleo per Beethoven a Vienna*, tesi di laurea, 1927

Da questi incontri è possibile che il giovane architetto possa essere venuto a contatto con l'estetica surrealista.

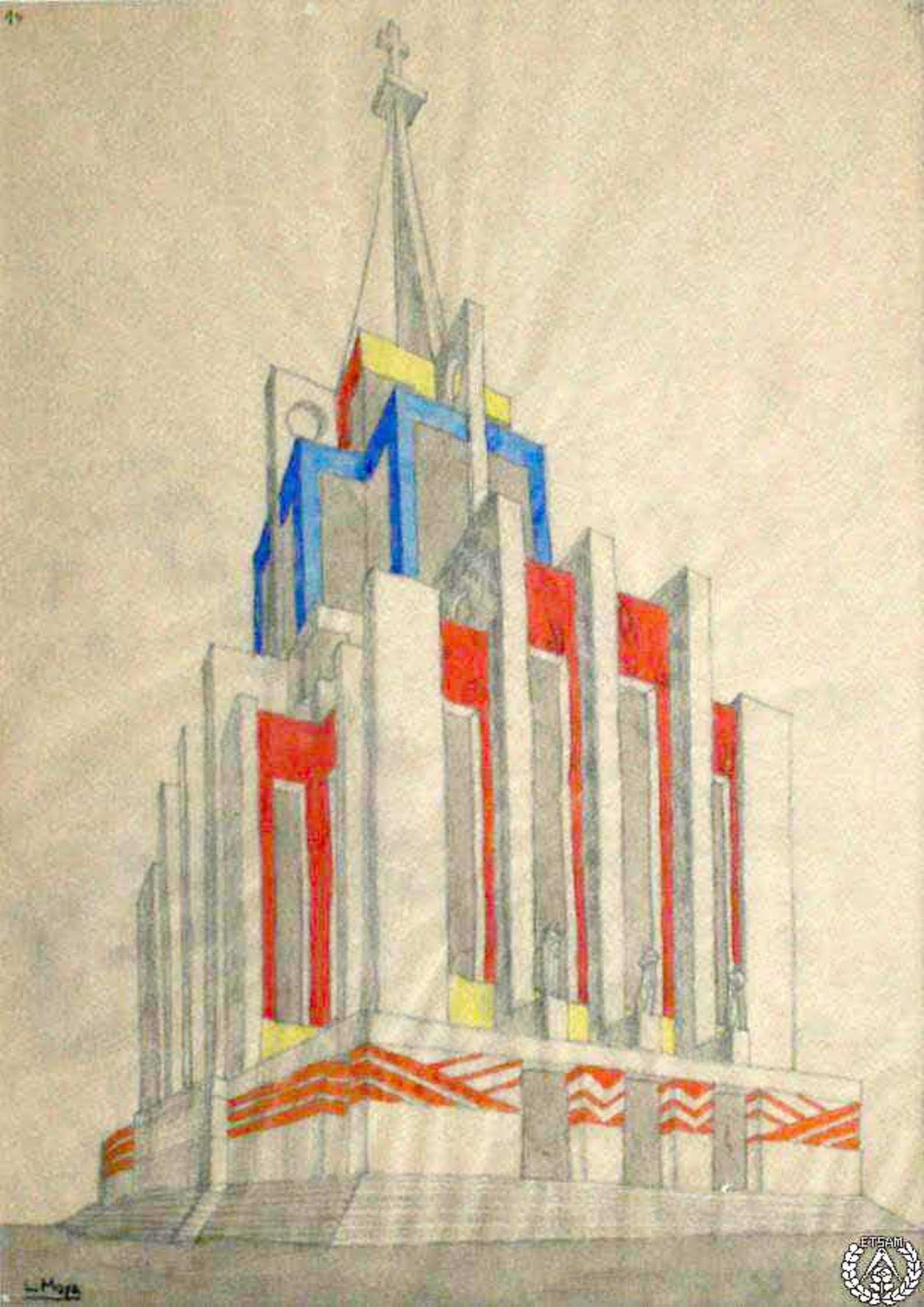
Si è infatti spesso notato come alcune sue architetture siano cariche di rimandi al mondo surrealista, in particolare i disegni negli anni della guerra civile quali *Sueño Arquitectónico para una Exaltación Nacional* del 1938.

Parallelamente alla sua educazione “ufficiale” nella Scuola, si formò come architetto nello studio di Pedro Muguruza⁸ dal quale ebbe modo, “alla maniera antica”, di apprendere il mestiere, prendo parte alle diverse fasi di elaborazione del progetto, fino alla sua realizzazione finale, ma anche di imparare a gestire le relazioni tra architetto, cliente ed costruttore.

Moya – in opposizione a quello che si intendeva per moderna formazione dell'architetto “per generazione spontanea” – diede sempre un'importanza particolare a questa preparazione extrascolastica, ereditaria del sistema tradizionale in cui il discepolo si formava insieme al maestro vedendolo operare ed assimilando in maniera naturale qualunque novità. Con Muguruza collaborò ad importanti opere, come il Palazzo della Stampa nella madrilenia Piazza di Callao, specializzandosi nel calcolo e nel disegno di nuove strutture in cemento armato.

Nel 1927 si laureò, ottenendo per la sua tesi di laurea, progetto di un Mausoleo per Beethoven a Vienna, il premio Aníbal Álvarez.

⁸ Pedro Muguruza fu un eminente architetto spagnolo della metà del XX secolo, occupò importanti incarichi nel governo del regime dittatoriale di Francisco Franco del quale arrivò ad essere considerato il primo architetto del regime.



1.1.3 Riflessioni giovanili

La sua primissima fase professionale è caratterizzata da una ricerca formale che porta avanti indagando le possibilità espressive di linguaggi molto diversi.⁹

Realizza infatti alcuni progetti più o meno vicini all'architettura moderna, come il cinema Pacifico di Madrid nel 1935. Partecipò, ottenendo diversi riconoscimenti, a svariati concorsi: il Dispensario Antitubercolosi e Antivenereo a Palencia, 1928, il monumento a Pablo Iglesias, 1932, in collaborazione con lo scultore Pérez Comendador; l'Istituto di Scuola Media a Cartagena, 1933, con Vicente Eced; il progetto preliminare per una Casa-Scuola per orfani nella Città Universitaria di Madrid, 1934, in cui ottenne il primo premio. Progetti che si avvicinano alla moderna architettura che iniziava ad imporsi anche nella capitale spagnola. Fu nel 1934, con il progetto vincitore del concorso per il Museo dell'Automobile e d'Arte Popolare, nella madrilenia calle Bailén, che realizza un interessante studio del linguaggio classico, riprendendo l'architettura del vicino palazzo Grimaldi dell'architetto neoclassico Francesco Sabatini.

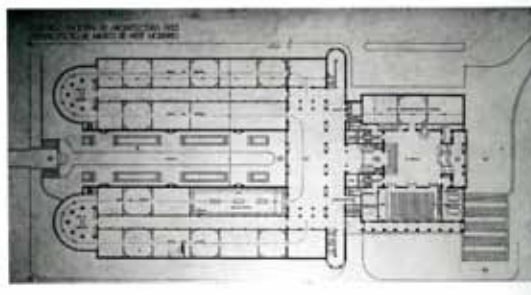
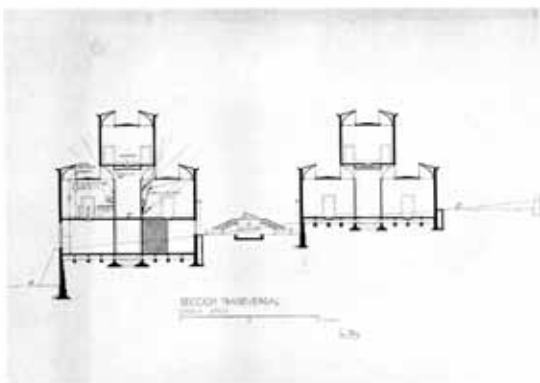
Questo addentrarsi nelle risorse espressive della forma architettonica culminerà in due momenti rilevanti: il concorso internazionale per il Faro in memoria di Cristoforo Colombo a Santo Domingo, 1929-1932, insieme al compagno di studi Joaquín Vaquero Palacios e il concorso nazionale di architettura per il Museo d'Arte Moderna a Madrid, 1933.¹⁰

⁹ Antón Capitel, Javier García-Gutierrez Mosteiro, 2000, pp. 4 – 31.

¹⁰ Sul tema dei concorsi cfr. Inmaculada Jiménez Caballero, *Luis Moya y su participación en concursos de arquitectura de los años 1928 a 1934*, in Alberto Grijalba Bengoetxea, *Los Concursos de Arquitectura*, Actas del 14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, Oporto, 31 de Mayo al 2 de Junio 2012, Universidad de Valladolid, 2012, pp. 503-510.

Pagina affianco:

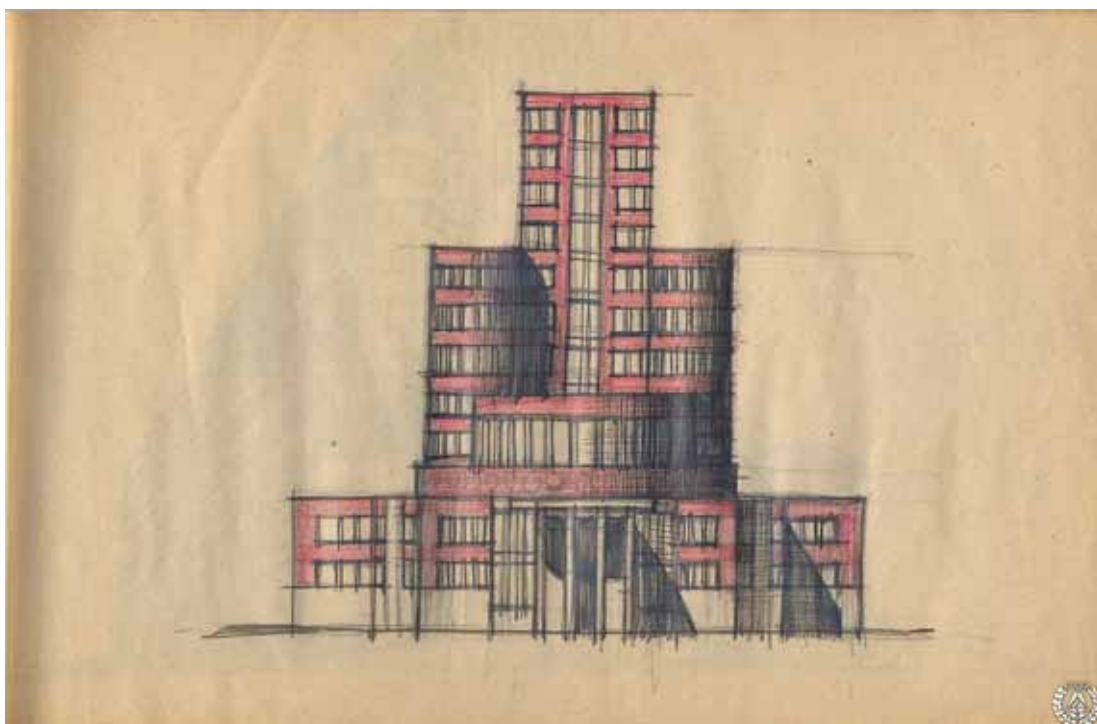
L.M.B., *Prospettiva esterna di una chiesa*, 1925, grafite e acquerelli su carta da schizzo, 334 x 240 mm, Archivio ETSAM (MARC7-158)



L.M.B., *Composizione allegorica con figure in primo piano, contemplanti una battaglia e fondo architettonico*, 1927, matita e pastelli colorati su cartoncino grigio, 315 x 240 mm, Archivio ETSAM (MARC17_75)

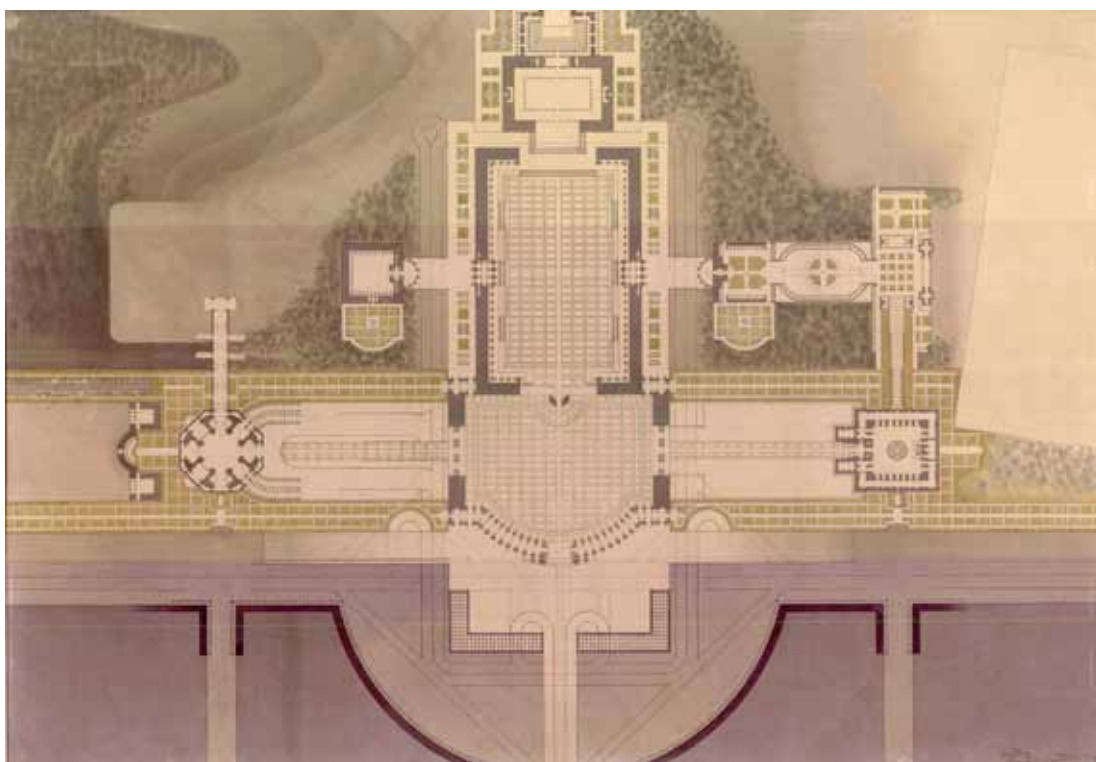
L.M.B., *Composizione allegorica con figure in lotta, in primo piano, e fondo architettonico in distruzione*, 1927, acquerelli e grafite su carta, 544 x 432 mm, Archivio ETSAM (MARC17_73)

L.M.B., *Concorso nazionale di architettura, Museo di Arte Moderna*, 1933



L.M.B., *Prospettiva esterna di un complesso architettonico*, 1927, inchiostro su carta, 135 x 215 mm, Archivio ETSAM (MOYA24-25)

L.M.B., *Prospetto di un complesso architettonico*, 1927, grafite e pastello rosso, 135 x 215 mm, Archivio ETSAM (MOYA24-24)



L.M.B., *Sueño Arquitectónico para una Exaltación Nacional*, prospettiva dell'ingresso alla Piramide, 1938, china, acquerelli e tempera su cartoncino marrone, 100 x 70 mm, Archivio ETSAM (MARC26_20)

L.M.B., *Sueño Arquitectónico para una Exaltación Nacional*, prospettiva dell'arco trionfale, 1938, china, acquerelli e tempera su cartoncino marrone, 100 x 70 mm, Archivio ETSAM (MARC39_50)

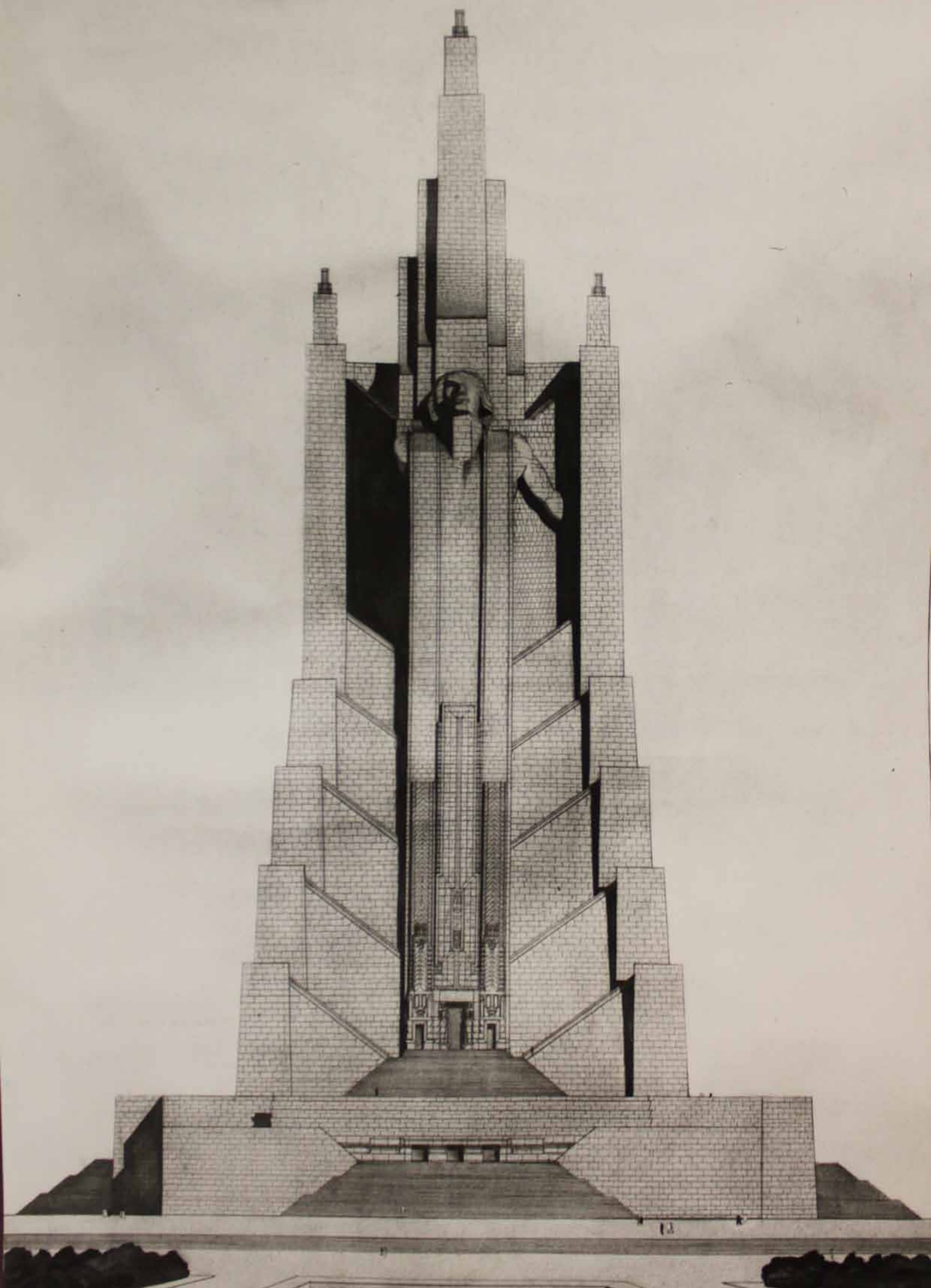
L.M.B., *Sueño Arquitectónico para una Exaltación Nacional*, pianta generale, 1938, china, acquerelli e tempera su cartoncino marrone, 100 x 70 mm, Archivio ETSAM (MARC41_48)

Mentre nel primo, di cui si parlerà più avanti, Moya si misura con un linguaggio esotico e primitivo accostato a riferimenti classici meno dichiarati, con il Museo di Arte Moderna mostra, senza disperdere completamente alcuni elementi della “modernità”, una decisa inclinazione per il linguaggio classico dell’architettura.

Tutte le esperienze giovanili convergeranno, durante gli anni della Guerra Civile (1936-1939), in una serie di disegni chiamati *Sueño Arquitectónico para una Exaltación Nacional*, progetto di un monumento alla morte, concentrato in un’imponente piramide. Questo straordinario esercizio grafico, nonostante sia fortemente legato al mondo delle idee, contiene tutti gli elementi definiti di un architettura costruita e collocata all’interno della città in modo preciso.

Con l’esercizio del *Sueño Arquitectónico* si conclude la prima fase professionale di Luis Moya Blanco: dopo le sperimentazioni giovanili, diventa sempre più netta la sua propensione verso una composizione di chiara impostazione classica.

Se il primo approccio di Moya con il classico sembra avvenire attraverso il linguaggio, negli anni successivi si vedrà come questo sia legato agli aspetti compositivi e costruttivi.



1.1.4 Il concorso per il Faro in memoria di Cristoforo Colombo

Come si è accennato in precedenza, nei primi anni successivi alla laurea, Luis Moya Blanco indaga le risorse espressive della forma architettonica. Si inserisce in questo contesto il progetto per il concorso internazionale del Faro in memoria di Cristoforo Colombo, a Santo Domingo (1929 - 1932) al quale parteciperà insieme a Joaquín Vaquero Palacios vincendo il terzo premio.¹¹

Nel 1927 Vaquero ottiene una borsa di studio per proseguire la sua formazione architettonica a New York. Durante questo soggiorno la Unión Panamericana bandisce un concorso internazionale per la costruzione di un faro commemorativo a Cristoforo Colombo nell'isola di Santo Domingo. Vaquero contatta il compagno di studi Luis Moya e lo invita a realizzare con lui il progetto. Si iscrivono così al concorso, nella sede della Unión Panamericana di Washington, con il numero 11 di 542 gruppi iscritti.

È il 1929 quando Vaquero fa ritorno in Spagna per realizzare con Moya i primi disegni del Faro che consegnarono il primo aprile dello stesso anno.

La giuria era composta da pochi componenti ma di indiscusso valore, eletti dagli stessi concorrenti in rappresentanza del Sud America, Nord America ed Europa: il presidente Horacio Acosta y Lara, uruguayano; Raymond Hood vincitore del concorso per il Chicago Tribune nel 1922 e uno degli architetti più qualificati nella progettazione di edifici alti nonché coordinatore del gruppo che progettò e costruì il complesso newyorkese del Rockefeller Center, il finlandese Eliel Saarinen, eletto come rappresentante

¹¹ Mariano González Presencio, *El concurso internacional del Faro de Colón*, in María Antonia Frías Sagardoy (a cura di), *Luis Moya Blanco 1904 -1990*, T6 Ediciones, Pamplona 2009, pp. 98-113.

Pagina affianco:
L.M.B., *Prospetto principale del Faro in memoria di Cristoforo Colombo*, fotografia della tavola di progetto della prima fase del concorso, Archivio ETSAM (MOYA/F017/C02-06)

PERMANENT COMMITTEE OF THE GOVERNING BOARD
OF THE PAN AMERICAN UNION
ON THE COLUMBUS MEMORIAL LIGHTHOUSE

THE PAN AMERICAN UNION
IS THE INTERNATIONAL ORGANIZATION
MAINTAINED BY THE TWENTY-ONE
AMERICAN REPUBLICS FOR THE DE-
VELOPMENT OF GOOD UNDERSTANDING,
FRIENDLY INTERCOURSE, COMMERCE
AND PEACE AMONG THEM. CONTROLLED
BY A GOVERNING BOARD COMPOSED
OF THE SECRETARY OF STATE OF THE
UNITED STATES AND THE DIPLOMATIC
REPRESENTATIVES IN WASHINGTON OF
THE OTHER REPUBLICS. ADMINISTERED
BY A DIRECTOR GENERAL AND ASSIST-
ANT DIRECTOR, CHOSEN BY THIS BOARD
AND ASSISTED BY A STAFF OF INTER-
NATIONAL EXPERTS, STATISTICIANS,
EDITORS, COMPIERS, TRANSLATORS
AND LIBRARIANS.



WASHINGTON, D. C., U. S. A.

MEMBERS OF THE COMMITTEE:

HON. ORRESTES FERRANA,
AMBASSADOR OF CUBA.
HON. LUIS BOBRIAN,
MINISTER OF HONDURAS.
HON. ANGEL MORALES,
MINISTER OF THE DOMINICAN REPUBLIC.
ALBERT KELSEY, F. A. I. A.,
TECHNICAL ADVISER.

May 11, 1928.

Sr. Luis Moya,
Villanueva 28,
Madrid, Spain.

My dear Sir:

I am much pleased to learn that you propose
to submit a design in the forthcoming competition.
Will you be good enough to go through the formality of
filling out the enclosed application blank and forward-
ing it to me.

The competition cannot begin until September
and the illustrated Program will be issued so as to be
received simultaneously by all competitors.

I feel sure that you will enjoy preparing
a design, as the terms are unusually favorable and the
problem a fascinating one.

Believe me,

Very truly yours,

Albert Kelsey
Technical Adviser.

AK:D

Documento di risposta alla domanda di partecipazione al concorso firmato da
Albert Kelsey, Archivio ETSAM (MOYA/F017/C02-06)

europeo anche se in quegli anni già risiedeva negli Stati Uniti; ultimo componente della giuria il consigliere tecnico Albert Kelsey¹².

Il concorso ebbe senz'altro una portata internazionale: alla prima fase arrivarono un totale di 455 proposte provenienti da 48 diversi paesi.

Anche la stampa italiana di quel periodo riporta infatti numerosi avvisi sull'importanza della partecipazione al concorso da parte degli architetti di tutta la nazione, come si legge nella rivista "Architettura e Arti Decorative" nel numero dell'ottobre 1928:

Il Sindacato Architetti richiama l'attenzione di tutti gli artisti italiani sulla grandissima importanza della gara internazionale alla quale essi debbono partecipare nel più gran numero, per ottenere possibilmente una vittoria nazionale.

Molto interesse ha anche la scelta del giurato europeo; il Sindacato di Roma ha preso l'iniziativa di designare disciplinarmente il Segretario Nazionale del Sindacato Architetti, Alberto Calza-Bini [...].¹³

Nell'aprile del 1929 la giuria si riunì al Palacio de Cristal di Madrid e selezionò dieci proposte per la seconda fase, con consegna finale due anni dopo, e assegnò dieci menzioni onorevoli¹⁴.

Quattro mesi dopo si inaugurò a Roma la mostra che esponeva 271 progetti, 461 tavole e che nei mesi successivi avrebbe fatto il giro di diverse capitali europee. Marcello Piacentini commenta così l'esposizione:

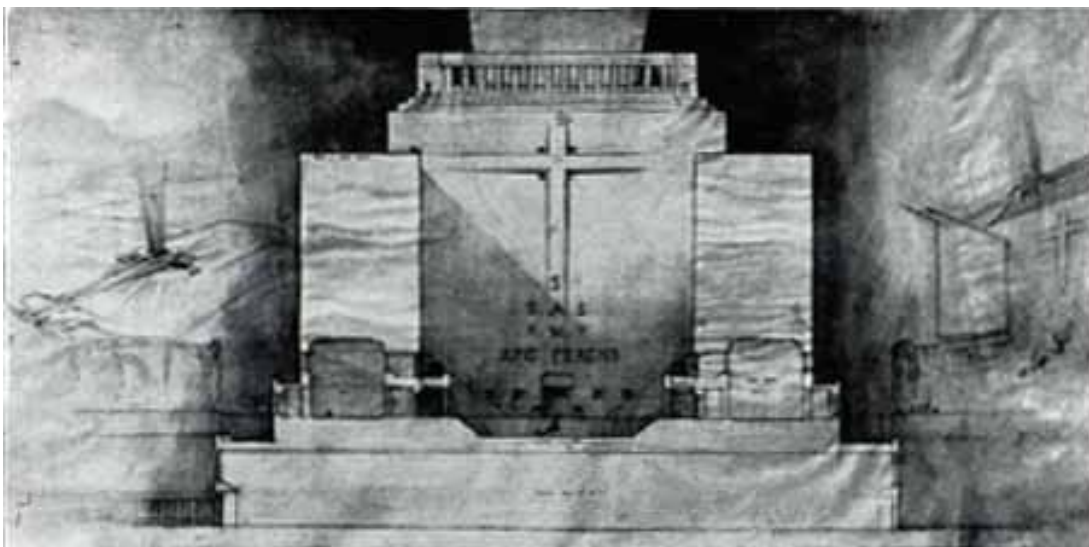
Dopo l'esposizione avvenuta due anni fa a Ginevra, dei disegni per il Palazzo della S.D.N., è questa dei progetti per il faro da erigersi in Santo Domingo alla memoria di

12 Proprio con quest'ultimo Moya ha uno scambio epistolare riguardante il bando, oggi conservato presso gli archivi dell'ETSAM.

13 *Notizie sul bando di concorso per il faro a Cristoforo Colombo nella Repubblica Dominicana*, in "Architettura e arti decorative: rivista d'arte e di storia", Organo del Sindacato Nazionale Architetti, Milano-Roma, v. 2, n. 11, ottobre 1928.

Altri avvisi sul concorso sono presenti nei numeri di settembre 1928, febbraio 1929, luglio 1929.

14 Tra le proposte non premiate: Konstantin Melnikov, Ivan Leonidov, un gruppo capitanato da Tony Garnier e un allora poco conosciuto Alvar Aalto.



I.L. Gleave, Inghilterra, *Concorso per il faro in memoria di Cristoforo Colombo*, seconda fase, prospetto principale. Primo premio

Donald Nelson, Edgard Lynch, Stati Uniti, *Concorso per il faro in memoria di Cristoforo Colombo*, seconda fase, vista prospettica. Secondo premio

Joaquín Vaquero, Luis Moya Blanco, Spagna, *Concorso per il faro in memoria di Cristoforo Colombo*, seconda fase, vista del prospetto principale. Terzo premio

Cristoforo Colombo, la prima mostra internazionale di architettura. In Roma credo non sia mai stata organizzata una esposizione di progetti presentati ad un concorso mondiale architettonico. L'interesse quindi è stato grande, e non per gli architetti soltanto, poichè oggi le nuove tendenze architettoniche cominciano ad essere comprese e discusse anche dal pubblico [...].

La Unione Pan Americana ha avuto la geniale idea di portare questi lavori in tutte le principali città europee.¹⁵

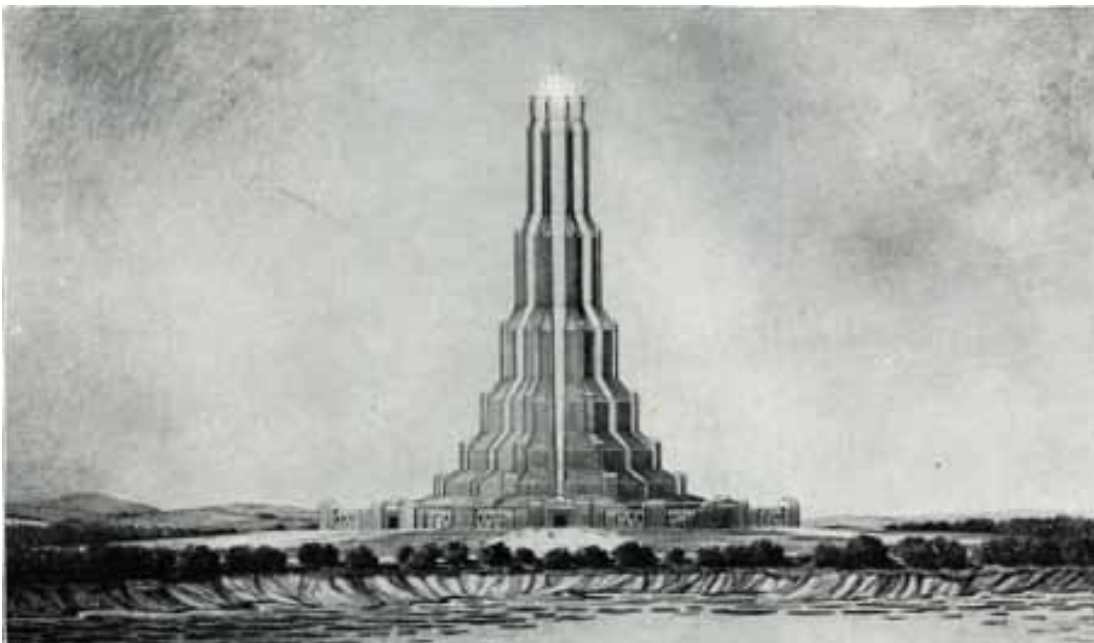
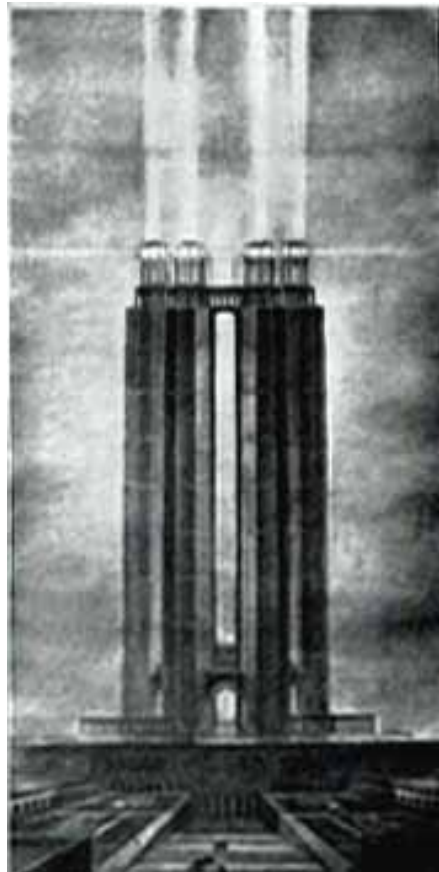
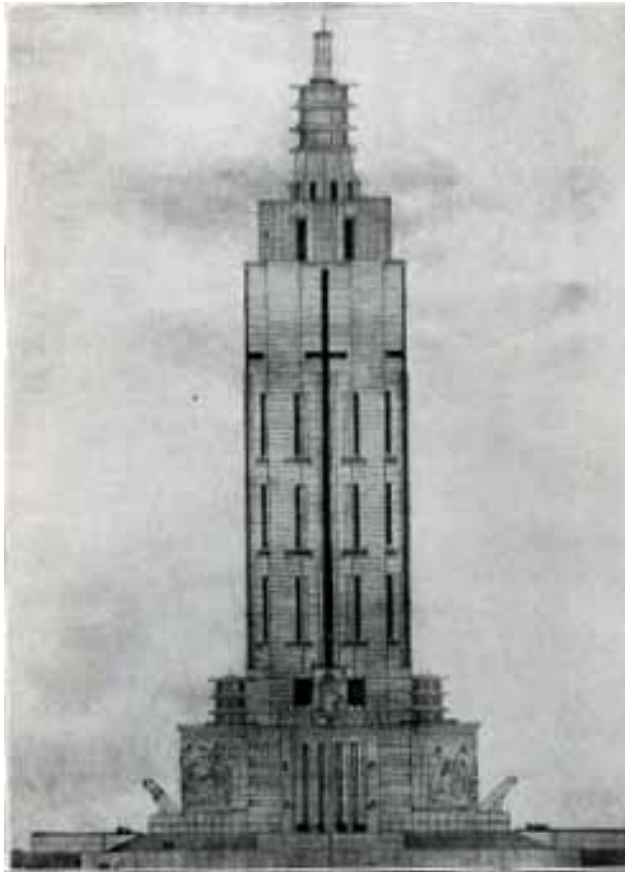
La critica italiana, forse sperando in un risultato positivo dei concorrenti connazionali (secondi solo agli Stati Uniti come numero di partecipanti), dedicò un lungo articolo ai risultati della prima fase pubblicando le tavole dei dieci vincitori, le dieci menzioni onorevoli e i progetti dei partecipanti italiani. Il testo di Plinio Marconi sottolinea come il concorso sia lo specchio delle allora condizioni dell'architettura mondiale e dimostra lo stato di crisi in cui essa si dibatte.¹⁶

Il progetto di Vaquero e Moya fu l'unico eletto tra i partecipanti spagnoli. L'entusiasmo dei due dovette essere indescrivibile, anche in relazione al numero di iscritti e alla loro giovane età, tanto che nel 1930 decisero di intraprendere un viaggio in Messico attraverso la cultura precolombiana, le rovine maya della Guatemala, Honduras e San Salvador, col fine di conoscere a fondo quell'architettura primitiva sud americana nella quale trovarono ispirazione per il progetto del Faro. Il viaggio includeva inoltre un soggiorno iniziale a New York, sicuramente su suggerimento di Vaquero, affinché Moya potesse visitare i grattacieli, altro importante riferimento del Faro Monumentale.

Nel mese di settembre del 1931 arrivarono con sei grandi tavole e vari modelli a Rio de Janeiro, luogo di consegna delle proposte definitive e di riunione della giuria. Il mese successivo i progetti

¹⁵ Marcello Piacentini, *L'inaugurazione in Roma della mostra dei progetti per il concorso del faro alla memoria di Cristoforo Colombo*, in "Architettura e arti decorative: rivista d'arte e di storia", Organo del Sindacato Nazionale Architetti, Milano-Roma, agosto 1929.

¹⁶ Plinio Marconi, *Mostra Romana del Concorso per il Faro alla memoria di Cristoforo Colombo*, in "Architettura e arti decorative: rivista d'arte e di storia", Organo del Sindacato Nazionale Architetti, Milano-Roma, v. 1, n. 2-3, ottobre-novembre 1929, pp. 100-135.



Joseph Wentzler, Germania, *Concorso per il faro in memoria di Cristoforo Colombo*, seconda fase, prospetto

Berthin, Doyon, Nesteroff, Francia, *Concorso per il faro in memoria di Cristoforo Colombo*, seconda fase, prospetto

Douglas, Ellington, Stati Uniti, *Concorso per il faro in memoria di Cristoforo Colombo*, seconda fase, prospetto

dei partecipanti e dei vincitori vennero esposti all'Accademia di Belle arti di Rio.

Raymond Hood declinò la presidenza e fu sostituito da Frank Lloyd Wright. All'architetto americano non convinse il progetto degli spagnoli e decretò vincitore il giovane architetto inglese Joseph Lea Gleave, secondo il gruppo composto da Donald Nelson ed Edgar Lynch mentre Moya e Vaquero si aggiudicarono il terzo posto.

Il risultato non riscosse il favore di tutti. Il progetto vincitore, secondo il parere di Antón Capitel¹⁷ condiviso da gran parte della critica spagnola e italiana, non corrispondeva al progetto consegnato della prima fase e non rappresentava la forma del faro bensì di un basamento visto il suo sviluppo orrizzontale.

Gli stessi Vaquero e Moya restarono sdegnati dal risultato, sostenendo che i primi due progetti non rispondessero alle richieste del bando. La reazione degli spagnoli fu tale che, sebbene non presentarono una protesta ufficiale, pubblicarono al rientro dal viaggio in America un durissimo articolo sulla rivista "Arquitectura" nel aprile del 1932.¹⁸

Il piano generale della proposta di Moya e Vaquero è così descritto dagli stessi autori nella relazione di progetto¹⁹:

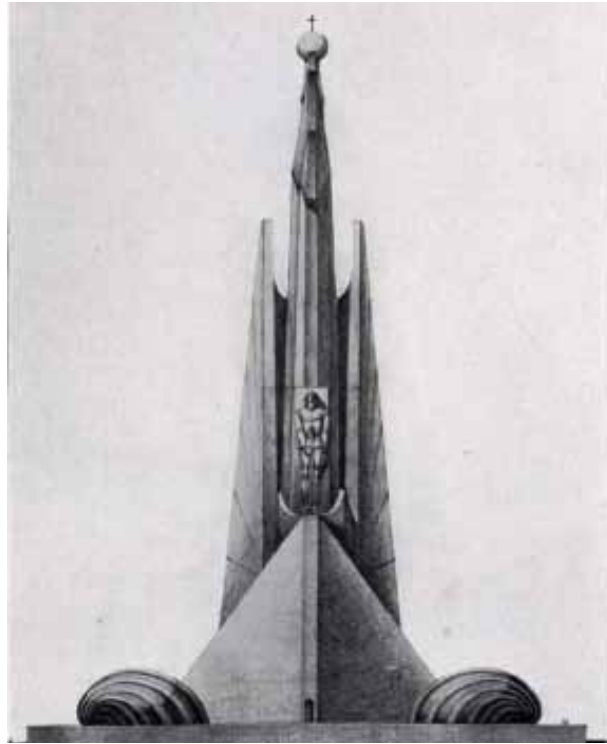
El punto esencial del Plano es el Faro, centro de una estrella dibujada sobre la plataforma en que se eleva, la cual es englobada en otra estrella mayor, la Plaza con sus proas, y esta a su vez es rodeada por otra, el conjunto de Avenidas, que es como un reflejo agrandado de aquella.

Durante el día se percibirán desde el aire estas inmensas estrellas concéntricas destacándose con el brillante colorido de sus pavimentos sobre el oscuro verde de la selva, y durante la noche este efecto será aun acentuado

17 Antón Capitel, *El faro del Colón en la República Dominicana*, in "Guía de Arquitectura de Santo Domingo", Junta de Andalucía, Conserjería de Obras Públicas y Transportes, 2006, pp. 410-417.

18 Luis Moya Blanco, Joaquín Vaquero Palacios, *Concurso de Faro a la memoria de Cristóbal Colón en la República Dominicana*, in "Arquitectura. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 156, aprile 1932, pp. 110-133.

19 La relazione di progetto dattiloscritta è conservata all'archivio Moya presso la ETSAM. Si trova tradotta in forma completa all'interno della sezione *Apparati* in *Antología delgi scritti*.



Theo Lescher, Defontain, Gauthier, Francia, *Concorso per il faro in memoria di Cristoforo Colombo*, seconda fase, prospetto

Pippo Medori, Italia, *Concorso per il faro in memoria di Cristoforo Colombo*, seconda fase, prospetto

Will, Rice, Amon, Stati Uniti, *Concorso per il faro in memoria di Cristoforo Colombo*, seconda fase, vista del fronte

Helmle, Curbet, Harrison, Stati Uniti, *Concorso per il faro in memoria di Cristoforo Colombo*, seconda fase, vista d'insieme

por la iluminacion. La gran estrella de seis puntas y seis destellos, en cuyo centro aparecerá la gigantesca figura de Colon iluminada y coronada por las tres luces sagradas, constituira un inolvidable conjunto. El mayor de los seis destellos, correspondiente ala Avenida de las Américas, termina en el Aeropuerto, cuya iluminacion lo hara aparecer como la cola de un brillante cometa.²⁰

Il bando prevedeva infatti, oltre all'edificio del faro-monumento, la sistemazione di tutta l'area circostante. In questo senso il progetto comprende anche un porto monumentale, un attracco per idrovolanti, un ponte e altre opere di urbanizzazione sul Rio del Ozama.

Al complesso si accede attraverso una scalinata monumentale che si estende tra la banchina situata sulla sponda del Rio del Ozama e la piazza nel cui centro si innalza il Faro.

La scalinata risulta suddivisa da dieci larghe piattaforme unite da rampe di scale, ognuna delle quali dispone di ampie terrazze ai suoi estremi, venti in totale, e adornate ciascuna di un monumento dedicato ad una repubblica americana.

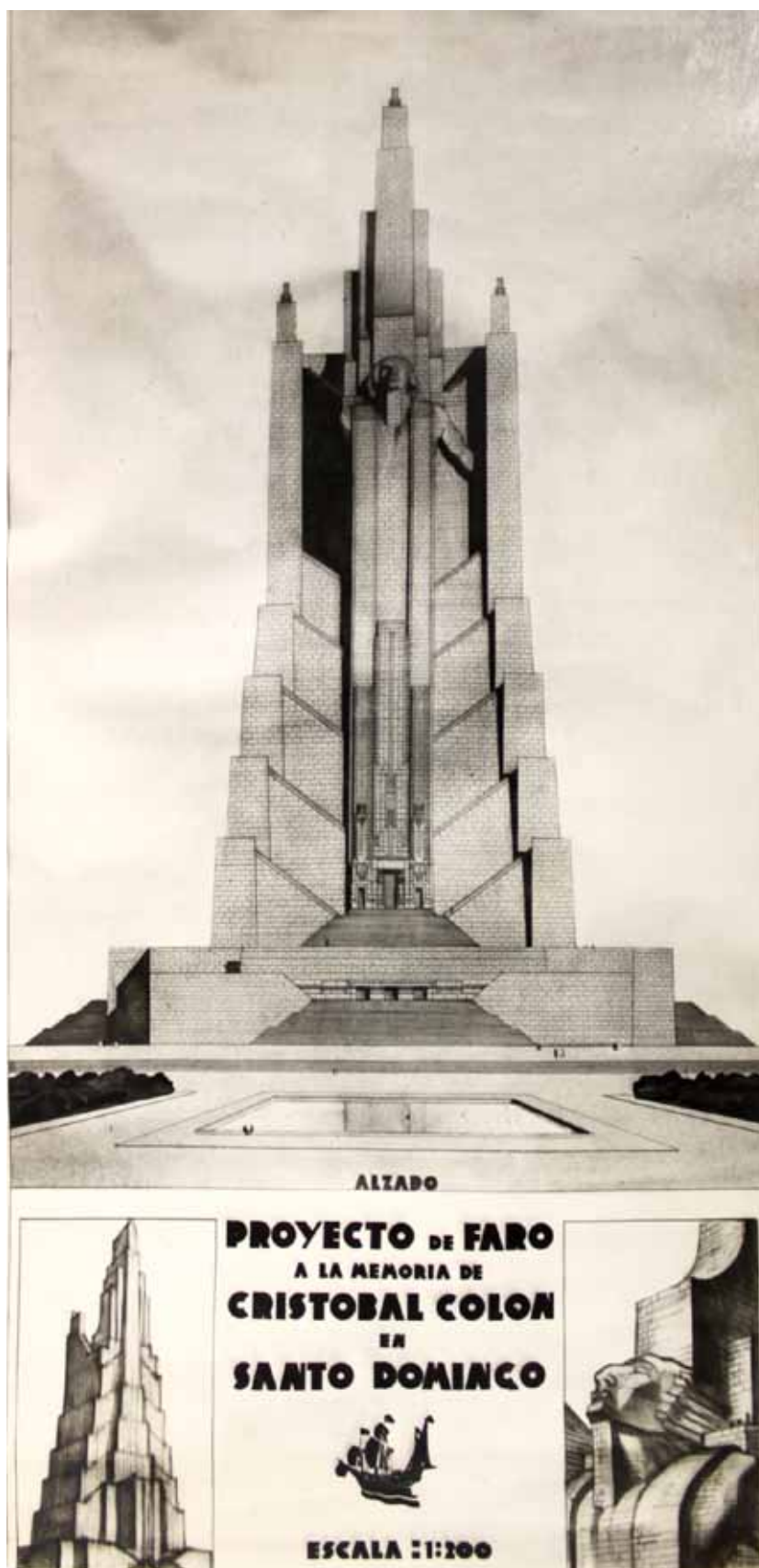
Il monumento è costituito da una costruzione principale di 110 meri d'altezza, posta sopra un basamento di 12 metri, suddivisa in tre torri coronate nella parte superiore da una lanterna; la torre mediana è quella contenente il grande faro.

Nella parte centrale si staglia una gigantesca figura di Colombo, adeguatamente stilizzata da potersi raccordare con il complesso architettonico, ma al tempo stesso senza perdere i tratti distintivi del navigatore. Nelle pareti esterne scalinate, passaggi e belvedere permettono di percorrere il faro in tutta la sua altezza, comunicando

20 Testo originale relazione di concorso p. 10.

«Il punto essenziale del Piano è il Faro, centro di una stella disegnata sopra la piattaforma su cui si eleva, la quale è inscritta in un'ulteriore stella più grande ovvero la Piazza con le sue prue, e questa a sua volta è circondata da un'altra ancora, il complesso dei viali, che diventa il riflesso ingrandito della Piazza.

Durante il giorno si percepiranno dall'alto queste immense stelle concentriche risaltando con il colore brillante della pavimentazione tra il verde scuro della vegetazione, e di notte quest'effetto sarà accentuato dall'illuminazione. La grande stella a sei punte e sei punti luminosi, al centro della quale è posta la gigantesca figura di Colombo illuminata e coronata dalle tre lanterne, costituirà un complesso indimenticabile. Il maggiore dei sei punti luminosi, corrispondente alla Avenida de las Américas, si conclude nell'aeroporto, la cui illuminazione lo farà apparire come la scia di una stella cometa».



L.M.B., *Prospetto principale e dettagli del Faro in memoria di Cristoforo Colombo*, fotografia della tavola di progetto della prima fase del concorso, Archivio ETSAM (MOYA/F017/C02-06)

allo stesso tempo un ritmo ascendente all'edificio.

Il basamento è suddiviso all'interno su tre livelli. Quello inferiore, sotto il livello stradale è dedicato ai macchinari necessari per il funzionamento del Faro e i suoi servizi. La pianta del piano terra contiene i vestiboli degli ascensori ed al centro una grande sala conferenze, circondata da ingressi, gallerie e zone di ristoro, così come locali annessi alle funzioni amministrative dello Stato.

Al livello superiore segue la pianta principale del basamento dedicata al Museo delle Reliquie Storiche Americane con accesso diretto da quattro scalinate esterne del basamento.

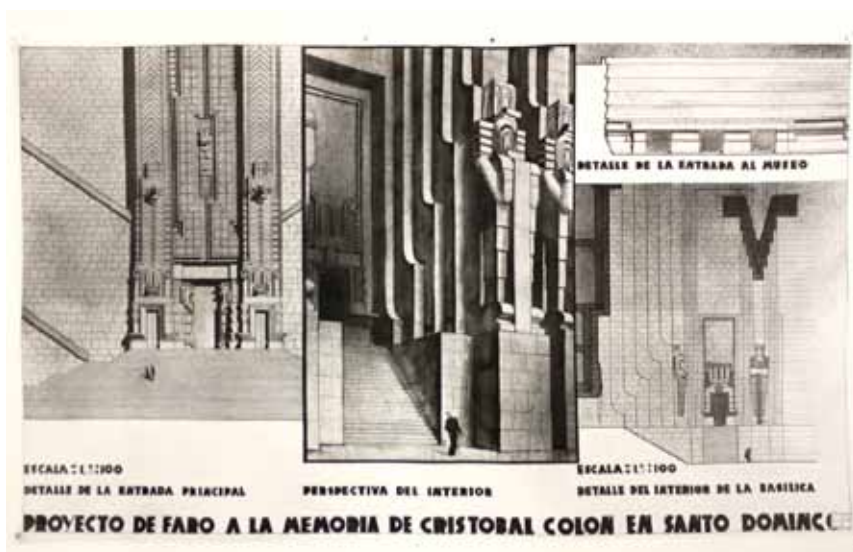
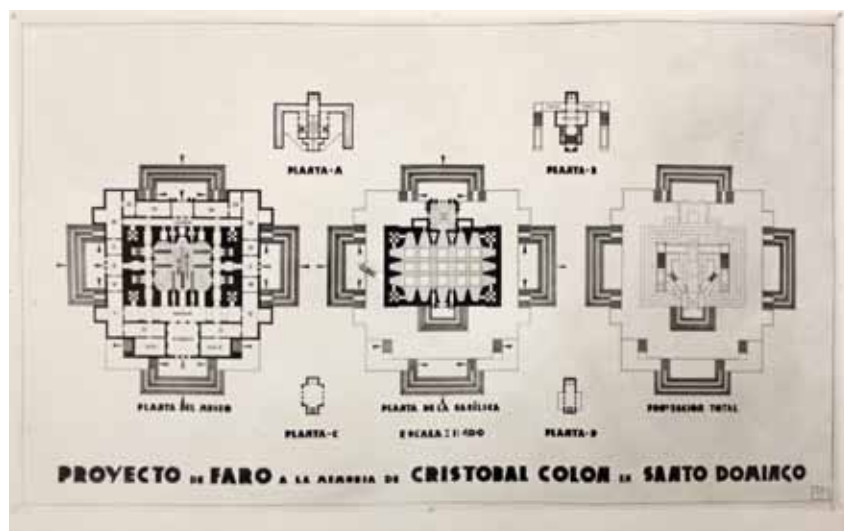
Una scalinata conduce al triplice portale che si apre alla base della figura di Cristoforo Colombo. Da qui si entra in un spazio di forma analoga ai vestiboli dei templi maya dalla quale si accede ad un'immensa Basilica, la Sala dell'America, luogo adibito a riunioni internazionali.

Da questo livello, tramite tre scalinate si accede alla Cappella di Colombo destinata ad ospitarne i resti. La tomba del navigatore sarà circondata da statue di coloro che l'aiutarono e l'accompagnarono nell'impresa e decori di scudi spagnoli alle pareti.

La proposta dei due giovani architetti spagnoli era un progetto di forte impatto monumentale, con rimandi espliciti all'architettura delle civiltà precolombiane, come sottolineano gli stessi autori nelle linee guida della relazione di progetto:

Siendo la finalidad de este monumento recordar perpetuamente un hecho de interes universal, la eleccion de estilo ofrece grandes dificultades, pues cualquiera que se eligeran seria la expresion artistica de los ideales de un pueblo en un momento determinado de su historia, y como consecuencia solo podra inspirar completa emocion a gentes de un pais y epoca determinadas, pero no universalmente y siempre.

Por tanto hemos rechazado el influjo de los estilos arquitectonicos europeos, considerandolos como expresiones particularistas de una civilizacion determinada, buscando en cambio nuestra inspiracion en el estilo universal y unico, anterior a la creacion de los diferentes estilos, al que corresponden las grandes



L.M.B., *Prospetto principale e dettagli del Faro in memoria di Cristoforo Colombo*, fotografie degli elaborati grafici per la consegna della prima fase del concorso, Archivio ETSAM (MOYA/F017/C02-06)

arquitecturas primitivas orientales y americanas, desde Egipto hasta Yucatan, atraves de Asia, [...].

Todas ellas, cuando han conmemorado un hecho o han ofrecido un homenaje a una divinidad, han coincidido en elevar, para lo primero una piramide, forma estilizada de un monton de piedrea o tierra, y para lo seguundo una gigantesca figura humana, manera ingenua de expresar la superioridad de un ser sobre los demas.

Aqui se pretende a la vez conmemorar un hecho y ofrecer un homenaje, por lo cual hemos fundido ambos medios de expresion, en una gigantesca piramide escalonada a la que se incorpora, fundiendose con ella, una figura colosal de Cristobal Colon.

Los temas decorativos proceden de los diversos estilos arquitectonicos de la America Precolombiana, y aunque se han fundido con ellos elementos navales, se ha conservado el caracter estrictamente americano, por lo que el Monumento se convierte en un homenaje de America a su Descubridor.²¹

Il richiamo al mondo dell'antichità non è solo nella grande forma del Monumento ma, a scala minore, la si trova anche nell'aspetto cromatico e decorativo:

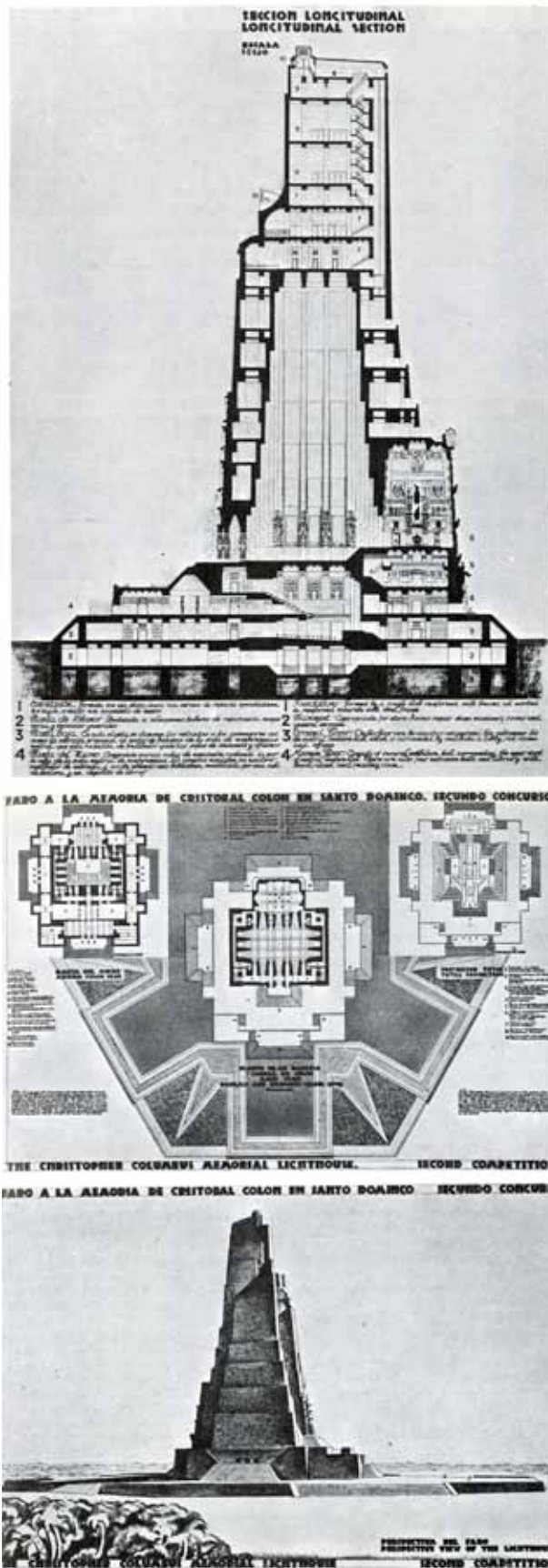
Todos los trozos exteriores decorados en relieve serán además policromados, siguiendo en esto tambien la

21 Testo originale in relazione di progetto, p. 1.

«Essendo la finalità di questo monumento quella di ricordare perpetuamente un fatto di interesse universale, la scelta di uno stile comporta grande difficoltà, poichè qualunque scelta sarebbe l'espressione artistica degli ideali di un popolo in un determinato momento della sua storia, e come conseguenza potrà ispirare una completa emozione solo a persone di un paese e di un'epoca determinata, ma non universalmente e eternamente. Pertanto abbiamo rifiutato l'influsso degli stili architettonici europei, considerandoli come espressioni particolari di una civiltà determinata, cercando invece ispirazione nello stile universale e unico, precedente la creazione dei diversi stili, che corrisponde alle grandi architetture primitive orientali e americane, dall'Egitto allo Yucatan, attraverso l'Asia, [...].

Tutte queste, per commemorare un evento, o omaggiare una divinità, hanno coinciso nell'elevare, nel primo caso una piramide, forma stilizzata di un ammasso di pietre e terra, e nel secondo una gigantesca figura umana, modo ingenuo di esprimere la superiorità di un essere sopra gli altri.

Qui si vuole contemporaneamente commemorare un evento e offrire un omaggio, perciò abbiamo riunito entrambi i mezzi espressivi, in una gigantesca piramide scalonata alla quale si incorpora, fondendosi con questa, una figura colossale di Cristoforo Colombo. I motivi decorativi richiamano i diversi stili architettonici dell'America Precolombiana e, anche se accostati ad elementi navali, si è conservato il carattere strettamente americano, per cui il Monumento diventa un omaggio dell'America a colui che l'ha scoperta».



L.M.B., Sezione, planimetrie e vista del Faro in memoria di Cristoforo Colombo, elaborati grafici per la consegna della seconda fase del concorso

inspiracion de las arquitecturas primitivas, con lo que la composicion arquitectonica quedará mas clara y expresiva, añadiendo a la riqueza de volumen la vibracion de color.

La gama de colores empleada es la que se conserva aun en trozos de templos mayas, por lo que se compone de ocresm tierras, amarillos y rojos, acompañados de otros colores calidos que vibraran bajo la ardiente luz de la Isla de Santo Domingo, habiendose empleado poco los verdes y azules, siguiendo el ejemplo antes indicado. El color general dominante sera amarillento calido.

En el interior se emplearen colores frios, azules, verdes, carmines y grises, acompañandolos por la illuminacion artificial, produciendo un fresco ambiente en contraste con el ardiente mundo exterior.²²

L'architettura delle civiltà precolombiane si intreccia con un altro tema molto sentito da Moya e Vaquero, quello dell'architettura navale:

La gigantesca figura de Colon, tema principal del monumento, esta colocada sobre dos planos oblicuos, a modo de mascarón de proa de un antiguo navio, y sobre su cabeza el terreon central se desarrolla en la forma analoga a gigantescas alas, que convierten al coloso an una Victoria Alada, encaracion del Mar y de los triunfos navales entre los griegos.

La decoracion esta concetrada en los altos pilones que coronan la entrada a la basilica, a la Capilla de Colon y en las cuatros portadas triples de Museo.

Los primeros estan decorados en su centro con una composicion constituida por tres carabelas estilizadas a la manera Maya, rodeadas en su parte superior por una orla formada por los escudos de las 21 Republicas Americanas.

En los costados, sobre la puertas laterales, hay dos grupos de tres gigantescas cabezas superpuestas, como las que

22 Testo originale nella relazione di progetto, p. 5.

«Tutte le parti esterne decorate in rilievo saranno inoltre policrome, seguendo ancora l'ispirazione dell'architetture primitive, così da rendere la composizione architettonica più chiara ed espressiva, aggiungendo alla ricchezza del volume la vibrazione del colore. La gamma di colori utilizzata è quella ancora conservata in alcune parti di templi maya, che si compone di ocre, terre, gialli e rossi accompagnati da altri colori caldi che vibrano sotto la luce rovente dell'isola di Santo Domingo, utilizzando poco i verdi e gli azzurri seguendo l'esempio sopra indicato. Il colore generale dominante sarà un giallo caldo.

All'interno saranno utilizzati colori freddi, azzurri, verdi, carmini e grigi, accompagnati dall'illuminazione artificiale, ottenendo un ambiente fresco in contrasto con il rovente mondo esterno».


COLEGIO OFICIAL
DE ARQUITECTOS
DE MADRID

PRINCIPE. 16

Tengo el honor de comunicarle que la Junta de Gobierno, en su sesión de ayer, acordó por unanimidad expresarle la satisfacción con que ha visto que el proyecto por V. presentado en unión del compañero Dñn Joaquín Vaguero, al concurso del Pá- ro de Colón, haya merecido del Jura- do una calificación que hace justicia a sus méritos y que tanto enaltece el prestigio de nuestra clase.

Madrid, 22 de Octubre de 1931.

EL SECRETARIO.



José María Arrillaga
José María Arrillaga.

SEÑOR DON LUIS MOYA.

figuran en los templos de Yucatan.

La decoracion externa de la Capilla de Colon es una composicion con temas inspirados especialmente en la Casa de las Monjas de Chichen Itza, pero agrupados en la forma general del Casillo de popa de un antiguo Galeon, composicion apropiata para contener los restos de un gran Navegante. En el centro hay tres proas de carabelas, analoga a las de la fachada principal, y rodeando la parte superior hay una decoracion constituida por las banderas de los 21 Paises Americanos. Un gran Farol en lo alto, como los que señalaban el busque almirante en una Flota, marcara aqui el lugar donde reposa el Gran Almirante, velando perpetuamente sobre su tumba, siendo como reflejo de ella.

Las portadas del Museo estan decoradas siguiendo la inspiracion de las ruinas de Mitla en Oaxaca.²³

Nonostante Moya e Vaquero non risultarono vincitori del concorso, la classificazione al terzo posto comportò comunque un riconoscimento in termini di fama e stima da parte della critica nazionale spagnola, come si legge nel documento del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

23 Testo originale in relazione di progetto, p. 4.

«La gigantesca figura di Colombo, tema principale del monumento, è collocata sopra due piani obliqui, come una polena di prua di un'antica imbarcazione, e al di sopra della sua testa si sviluppa la torre centrale in una forma analoga a gigantesche ali, che trasformano il colosso in una vittoria alata, incarnazione del mare e dei trionfi navali per i greci.

La decorazione è concentrata negli alti piloni che coronano l'ingresso alla basilica, alla cappella di Colombo e ai quattro tripli portali del museo.

I primi sono decorati al centro con una composizione costituita da tre caravelle stilizzate alla maniera Maya, bordate nella parte superiore da una cornice formata dagli scudi delle ventuno repubbliche americane. Sui fianchi, sopra le porte laterali, vi sono due gruppi di tre gigantesche teste sovrapposte, come quelle che figurano nei templi dello Yucatan.

La decorazione esterna della cappella di Colombo è una composizione con tempi ispirati specialmente alla Casa delle Suore di Chichen Itza, ma raggruppati nella forma generale della poppa di un antico galeone, composizione adeguata per contenere i resti del grande navigatore. Al centro vi sono tre prue di caravelle, analoghe a quelle della facciata principale, e nella parte superiore la decorazione è costituita dalle bandiere dei 21 paesi americani. Una grande lanterna in alto, come quelle che segnalava la nave ammiraglia in una flotta, segnerà qui il luogo in cui riposa il gran ammiraglio, vegliando eternamente la sua tomba e diventando un riflesso della stessa.

Le coperture del museo sono decorate seguendo l'ispirazione delle rovine di Mitla ad Oaxaca» Testo originale in relazione di progetto, p. 4.



1.1.5 Il viaggio in Nord America

Il panorama architettonico spagnolo negli anni Venti manifestava una situazione di isolamento e ritardo culturale lontano dal promuovere una ricerca di soluzioni innovatrici in altri paesi europei. L'idea predominante rimaneva quella formulata alla fine del XIX secolo sulla necessità di approfondire l'essenza dello spirito spagnolo, col fine di potere formulare così una vera architettura nazionale.

In questo contesto, architetti e docenti realizzavano raramente viaggi di studio all'esterno, le cui mete più frequenti rimanevano i paesi europei più vicini, sempre con uno spiccato interesse rispetto all'architettura storica.

Un viaggio verso gli Stati Uniti costituiva un'esperienza del tutto insolita per il periodo.²⁴

Come detto precedentemente è in occasione del concorso per il Faro in memoria di Colombo, nel 1930, che Moya intraprende un tour tra Stati Uniti, Messico e America Centrale, un viaggio che lascerà senz'altro traccia nel suo percorso successivo.

Nel 1927 Vaquero si reca a New York grazie ad una borsa di studio. La conoscenza di questa città farà sì che il viaggio del 1930 verso gli Stati Uniti inizi proprio da qui.

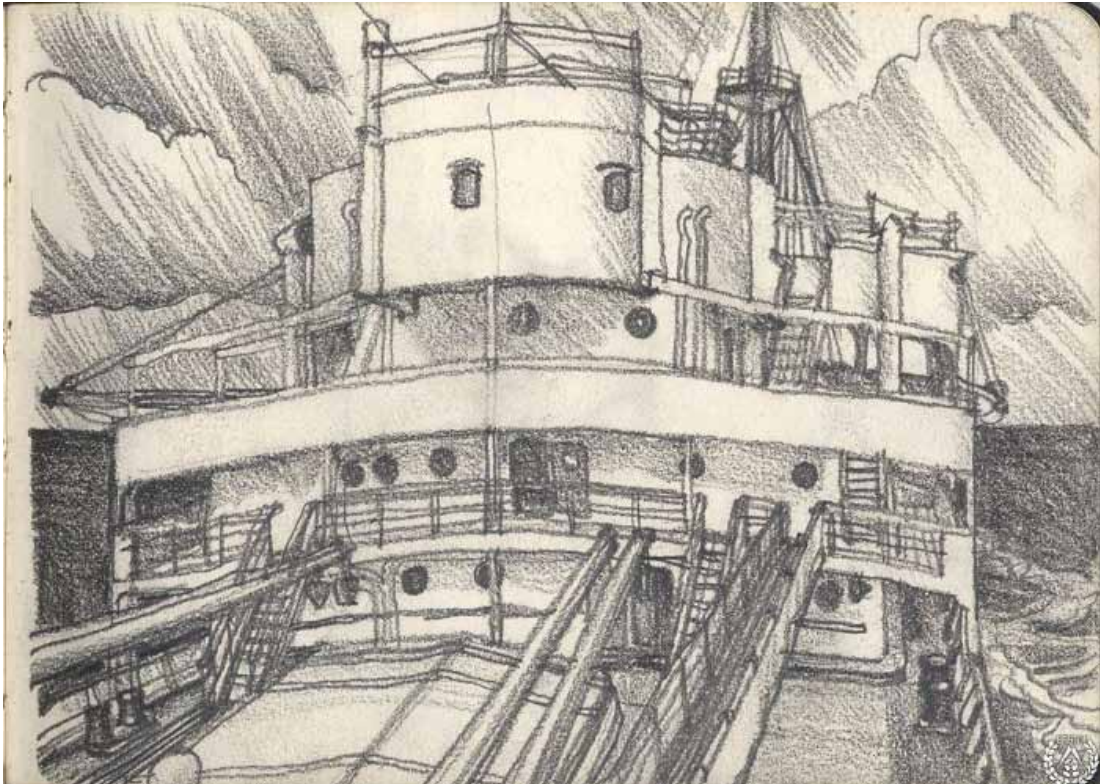
I primi schizzi di Moya, ritraggono Manhattan dall'imbarcazione, vengono infatti eseguiti ancora in mare con la vista di insieme dei grattacieli sovrapposti.

Che Luis Moya rimase colpito dall'architettura di New York, lo si nota sfogliando un quaderno di appunti, nel quale con rapidi tratti di matita tenta di descrivere l'impressione delle sue strade

²⁴ Carlos Montes Serrano, *Nosotros somos latinos. Españoles dibujando en Nueva York, 1930*. Conferenza tenuta presso la Universidad de Alcalá de Henares, 5 novembre 2008. Pubblicata in Carlos Montes Serrano, *Nosotros somos latinos. Españoles dibujando en Nueva York, 1930*, in "RA. Revista de Arquitectura", n. 11, giugno 2009, pp. 57-68.

Pagina affianco:

L.M.B., *Dettaglio quotato di un bassorilievo precolombiano*, 1930, grafite e pastelli colorati su carta, 257 x 174 mm, Archivio ETSAM (MARC56-05)



L.M.B., *Appunti della nave nel viaggio di ritorno*, 1930, grafite su carta, 126 x 175 mm, Archivio ETSAM (MOYA 21-36)

L.M.B., *Vista generale di New York*, 1930, grafite su carta, 126 x 175 mm, Archivio ETSAM (MOYA21-14)

incassate e “rimpicciolite” da quei grandi edifici che erano i grattacieli. Queste costruzioni imponenti sono del tutto nuove a Moya, basti pensare che la Madrid di allora contava un unico edificio di 81 metri, la Telefónica in Gran Via del 1925, ma non paragonabile ai grattacieli né per altezza né per adesione alle istanze del moderno.

Moya dedica inoltre vari appunti al Chrysler Building, l'edificio più emblematico del momento. Costruito da William van Alen tra 1928 e 1930, coi suoi dettagli Art Decó e i suoi 300 metri, il Chrysler era il grattacielo che meglio esprimeva il vigore ed il potere imprenditoriale della nuova America.

Fu proprio quest'aspetto consumistico della cultura americana che lasciò in Moya un ricordo negativo della città, producendo in lui sentimenti contrastanti.

Sebbene fosse rimasto colpito dalla grandezza dei grattacieli, biasimava il fatto che l'architettura dovesse assoggettarsi alla tecnica.

Luis Moya Blanco non è il solo spagnolo che in quel momento esprime un giudizio ostile su questa città: si trovava in quei mesi a New York anche il compagno della Residencia des Estudiantes Federico García Lorca.

L'esperienza statunitense, che dura dalla primavera del 1929 alla primavera del 1930, sarà fondamentale per il poeta, e darà come risultato una delle produzioni lorchiane più riuscite, *Poeta en Nueva York*, incentrata su quanto Lorca osserva con il suo sguardo partecipe e attento: una società segnata dai contrasti tra emarginati e classi dominanti, connotata da razzismo. Si rafforza la sua avversione verso il capitalismo, l'industrializzazione della società moderna, l'alienazione dell'essere umano.

La raccolta di poesie rappresenta in questo senso uno sfogo, una riflessione che diventa una denuncia dei cambiamenti economici e sociali imminenti.

Non a caso Moya citerà testualmente le poesie *Tu infancia en Menton* e *New York (oficina y denuncia)*, entrambe contenute in *Poeta en Nueva York*²⁵, nella pubblicazione di alcune tavole del

25 Federico García Lorca, *Poeta a New York*, a cura di Glauco Felici, Giulio Einaudi



L.M.B., *Vista di New York*, 1930, grafite su carta, 126 x 175 mm, Archivio ETSAM (MOYA21-03)

L.M.B., *Vista di New York*, 1930, grafite su carta, 175 x 126 mm, Archivio ETSAM (MOYA21-02)

L.M.B., *Vista di New York*, 1930, grafite e pastelli colorati su carta, 175 x 126 mm, Archivio ETSAM (MOYA21-05)

concorso sul faro di Santo Domingo. In *Nueva Forma*, n. 68 del 1971²⁶, si leggono infatti due passi stampati a lato delle immagini, quasi fossero lo slogan del progetto:

Tu soledad esquiva en los hoteles
y tu máscara pura de otro signo²⁷

...

Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato;
debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero;
debajo de las sumas, un río de sangre tierna.
Un río que viene cantando
por los dormitorios de los arrabales,
y es plata, cemento o brisa
en el alba mentida de New York.²⁸

Moya tornerà frequentemente a criticare la cultura americana anche per la sua superficialità e frivolezza.

In questa visione ebbe molta influenza il giudizio negativo che si formò sull'architetto Frank Lloyd Wright conosciuto a Rio de Janeiro, in qualità di giurato per il concorso del Faro.²⁹

Il giudizio negativo sull'architetto americano non mutò nel corso degli anni tanto che nel 1950 scrisse un articolo nel quale sottolineava l'anacronismo della sua architettura:

El mundo de Frank Lloyd Wright está lleno de preocupaciones aparentemente actuales: sociales, económicas, urbanísticas, artísticas, constructivas, técnicas. El rótulo es el mismo de las que ahora tenemos, pero el contenido es distinto. No son las nuestras, sino las de esa época tantas veces citada en estas líneas, en

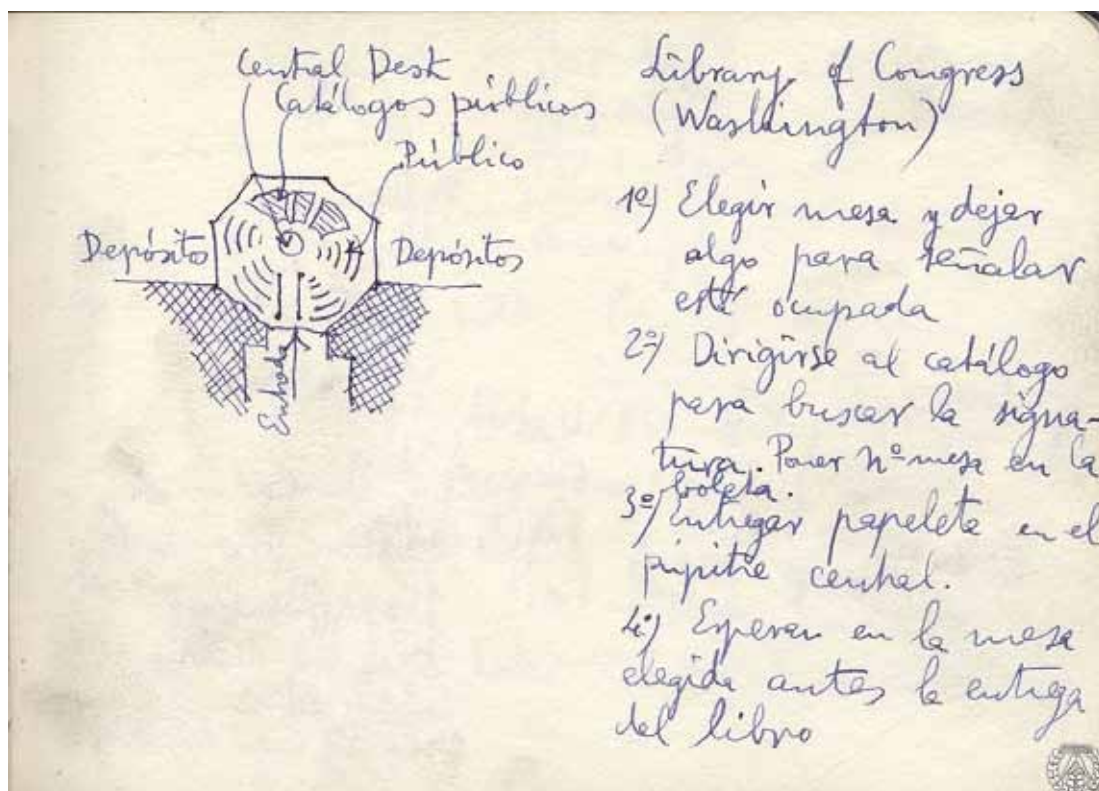
Editore, Torino 2008.

26 *Concurso para el faro de Colón*, in "Nueva Forma", n.78, 1971, p. 32

27 Federico García Lorca, *Poeta a New York*, a cura di Glauco Felici, Giulio Einaudi Editore, Torino 2008, p. 14

28 *Ibidem*, p. 128

29 Essendo gli unici concorrenti che si recarono a Rio, Vaquero e Moya ebbero l'occasione di discutere con Wright sui progetti premiati.



L.M.B., Schizzo della pianta della Biblioteca del Congresso di Washington, 1930, Penna su carta, 126 x 175 mm, Archivio ETSAM (MOYA21-15)

L.M.B., Vista di New York da Central Park, 1930, grafite su carta, 175 x 126 mm, Archivio ETSAM (MOYA21-28)

L.M.B., Vista di un edificio nella zona portuale, 1930, grafite su carta, 175x126 mm, Archivio ETSAM (MOYA21-16)

que se construyeron, en la época romántica del hierro, la biblioteca de Santa Genoveva, la Torre Eiffel y las naves de las Exposiciones y los grandes almacenes, de atrevidas estructuras, de París.

Cuando en 1931 le conocimos Joaquín Vaquero y yo en Río de Janeiro, tanto su aspecto como su conversación eran reflejo de una gran personalidad creadora, superviviente de un tiempo pasado.

Su Taliesin es también una organización para enseñanza y estudio de arquitectura en un imaginado ambiente de corporación medieval, algo parecido a lo que inició Gaudí, aunque mucho más avanzado, pero el avance no es hacia el tiempo presente, sino hacia el siglo XIV³⁰.

Tornando al viaggio, dopo questo breve soggiorno a New York, i due architetti si diressero ad esplorare le rovine precolombiane. Fu un itinerario impegnativo spesso navigando per mare e fiumi, a volte viaggiando in aereo da turismo altre facendosi largo tra strade impervie.

Si conservano diversi appunti di Moya nei quali cerca di tracciare le forme e i decori delle architetture visitate sia reperti archeologici che edifici recenti, in particolare chiese e complessi conventuali.

30 Luis Moya Blanco, *Franck Lloyd Wright*, "Revista Nacional de Arquitectura. Organo del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España". Edita dal Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, anno X, n. 99, gennaio 1950, sta in Antón Capitel (a cura di) *La Arquitectura Cortes y otros escritos*, Luis Moya Blanco, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1993, p.117.

«Il mondo di Frank Lloyd Wright è pieno di preoccupazioni apparentemente attuali: sociali, economiche, urbanistiche, artistiche, costruttive, teniche. L'elenco è lo stesso di quelle di oggi ma è differente il contenuto. Non sono le nostre ma quelle dell'epoca tante volte citata in queste righe, nella quale si costruirono, nell'epoca romantica del ferro, la biblioteca di Sainte-Genève, la Tour Eiffel, le navi delle grandi Esposizioni e i grandi magazzini, con strutture ardite, di Parigi.

Quando nel 1931 lo conoscemmo Joaquín Vaquero ed io a Rio de Janeiro, il suo aspetto così come i suoi discorsi erano il riflesso di una grande personalità creativa, sopravvissuta ad un tempo passato.

Il suo Taliesin è sia un'organizzazione per l'insegnamento sia uno studio di architettura in un ambiente immaginario da corporazione medievale, qualcosa di simile a quello che iniziò Gaudí, anche se molto più progredito, ma il progresso non è rispetto al tempo presente, ma rispetto al XIV secolo».



L.M.B., *Appunti sul paesaggio presi dalla nave*, 1930, grafite su carta, 126 x 175 mm, Archivio ETSAM (MOYA21-35)

L.M.B., *Dettaglio delle differenti specie di arbusti*, 1930, grafite su carta, 126 x 175 mm, Archivio ETSAM (MOYA21-24)

L.M.B., *Alberi e Dettaglio di una foglia e un'indigena*, 1930, matita su carta, 255 x 175 mm Archivio ETSAM (MOYA 23-05)

México, D.F. a 10 de octubre 1930.

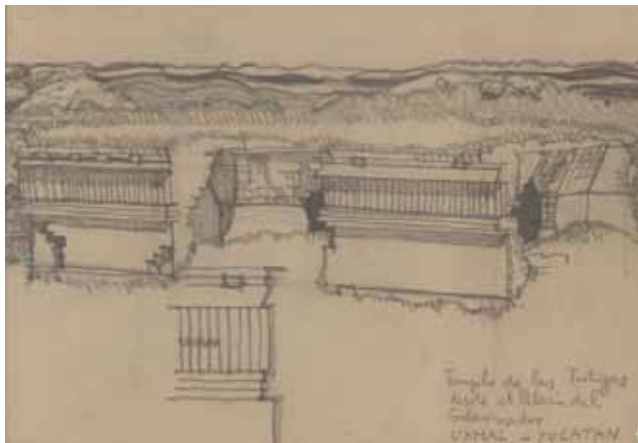
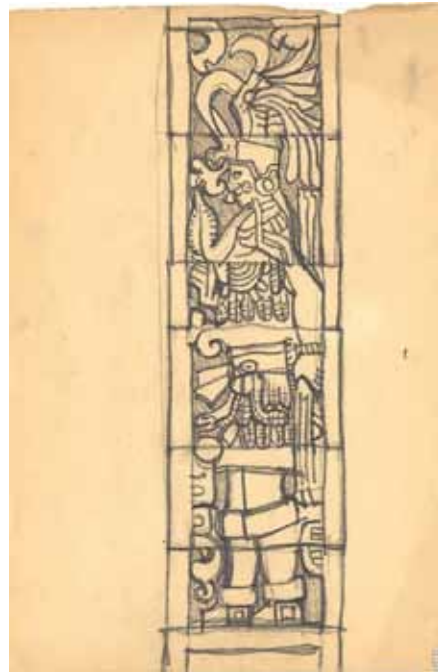
Sr. Prof. Dr. Bartolomé García Correa,
Gobernador del Estado.
Mérida. Yuc.

Respetado Sr. Gral. fino amigo y compañero:

Los Señores Arquitectos Joaquín Baca y Luis
Moya Blanco, muy buenos amigos míos, a quienes tengo
el alto honor de presentar y recomendar a las fines
atenciones de usted, van a ese Estado para hacer es-
tudios relacionados con las riquezas arqueológicas
que allí se atesoran.

Espero, dada su proverbial gentileza, que se
servirá usted dar a mis recomendados las facilidades
necesarias para el mejor desempeño de sus propósitos
y por esto me anticipo a hacerle presente mis agrade-
cimientos.

Soy de usted con toda atención su afmo. atto.
amigo, compañero y S.S.



L.M.B., *Uxamal, Yucatán: vista generale*, 1930, grafite su carta, 174 x 257 mm Archivio ETSAM (MARC56-02)

L.M.B., *Uxamal, Yucatán: Casa del Adivino*, 1930, grafite su carta, 174 x 257 mm, Archivio ETSAM (MARC56-03)

L.M.B., *Uxamal, Yucatán: vista del Tempio delle tartarughe*, 1930, acquerelli su carta, 138 x 220 mm Archivio ETSAM (MARC56-01)

L.M.B., *Dettaglio quotato di un bassorilievo precolombiano*, 1930, matita su carta, 257 x 174 mm, Archivio ETSAM (MOYA5-16)

L.M.B., *Dettaglio di un bassorilievo precolombiano*, 1930, matita e pastelli colorati su carta, 257 x 174 mm, Archivio ETSAM (MOYA5-18)

Oltre all'influenza esercitata direttamente su alcune sue architetture, il viaggio in Messico dà modo a Moya di scrivere diversi anni dopo, nel 1959, un interessante articolo sull'architettura di Félix Candela³¹. Nel testo traccia un parallelismo tra le opere di Candela e temi tipici dell'architettura spagnola in Messico, correlandolo di schizzi l'articolo di schizzi da lui eseguiti nel corso del viaggio del 1930.

L'articolo, scritto per la rivista "Arquitectura" pubblicata dall'Organo del Colegio Oficial de Arquitectos di Madrid, fa parte di una serie di commenti di docenti spagnoli sulle opere recenti di Candela. Questo numero infatti costituisce una sorta di omaggio all'architetto che nel 1935 si laureò presso la Escuela Superior de Arquitectura di Madrid per poi trasferirsi definitivamente in Messico.

La rivista apre con una lettera dello stesso Félix Candela della quale vengono però pubblicati solo i primi paragrafi:

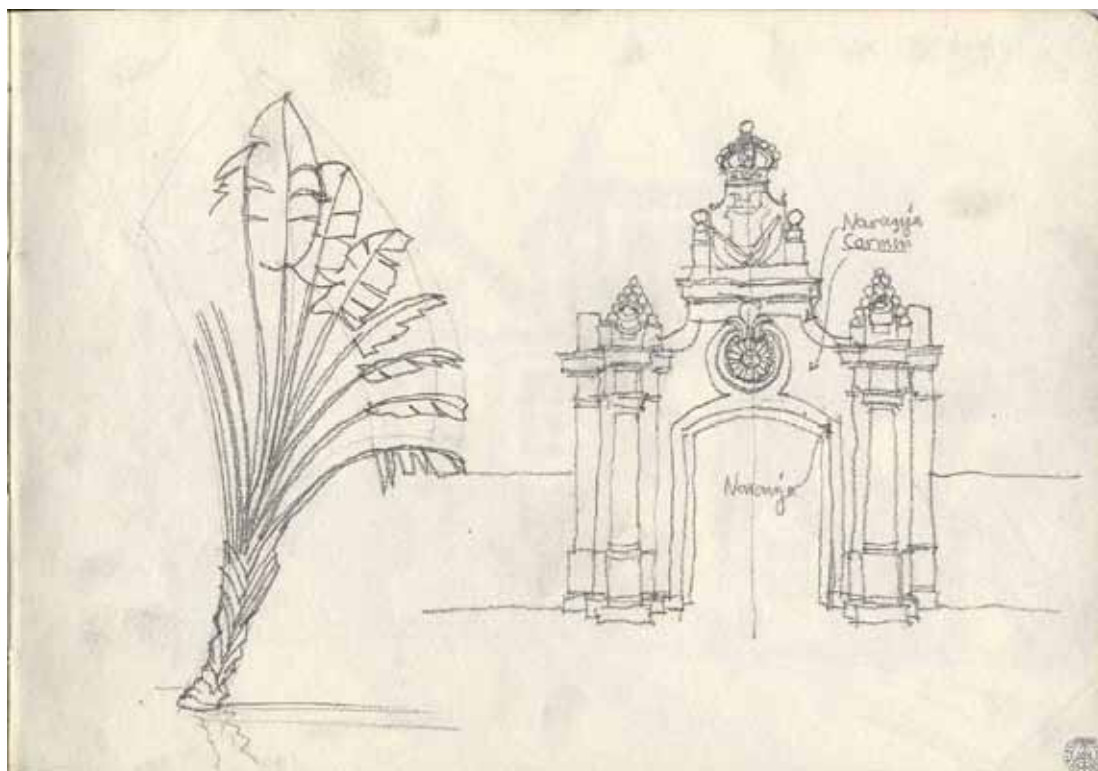
Non me encuentro con ánimos para escribir un artículo, y no porque no me guste hablar y opinar de arquitectura, sino porque me parece exagerada presunción que mis opiniones sobre arquitectura vayan acompañadas por ejemplo de algo que tiene solamente una relación bastante lejana con tal arte.

Es curioso, y constituiye una muestra de la confusión que prevalece en nuestra profesión, el hecho de que haya adquirido fama internacional en el momento en que he dejado prácticamente de actuar como arquitecto.

Tengo con mis hermanos una compañía constructora y nos dedicamos a contratar estructuras de hormigón y casi exclusivamente cascarones. Creo que ya llevamos hechas más de 300 obras empleando este tipo de cubierta, porque hemos tendido la suerte de que la decisión de llevar a la práctica una vieja afición mía haya coincidido con un cierto interés general en el mismo sentido. Esto nos ha permitido sobrevivir con cierta holgura en un medio tan extraordinariamente competido como es el de la construcción en Méjico y poder dar trabajo a un grupo de amigos que nos ayudan en una ocupación muy divertida.

Estamos también asociados con otras personas en diversas

31 Luis Moya Blanco, *Félix Candela*, in "Arquitectura", Organo del Colegio Oficial de Arquitectos, Madrid, n. 10, ottobre 1959, pp. 17-21.



L.M.B., *Dettaglio di una palma e una porta monumentale*, 1930, grafite su carta, 175 x 255 mm, Archivio ETSAM (MOYA23-02)

L.M.B., *Dettaglio del coro e dell'organo di una chiesa*, 1930, grafite su carta, 255 x 175 mm, Archivio ETSAM (MOYA23-09)

L.M.B., *Vista interna di una navata voltata*, 1930, grafite su carta, 255 x 175 mm, Archivio ETSAM (MOYA23-04)

L.M.B., *Dettaglio del pilastro portante di una chiesa con il pulpito*, 1930, grafite su carta, 255 x 175 mm, Archivio ETSAM (MOY23-10)

poblaciones de la República e inclusive con gentes de otro países. El resultado es que hemos ayudado a construir bastante cosas en Monterrey, Guatemala, Venezuela, Cuba, Puerto Rico y Perú.

Aparte de ello, me buscan de cuando en cuando como consultor para obras en Estados Unidos. Ahí estoy proyectando una iglesia en Oklahoma y un banco en Houston.

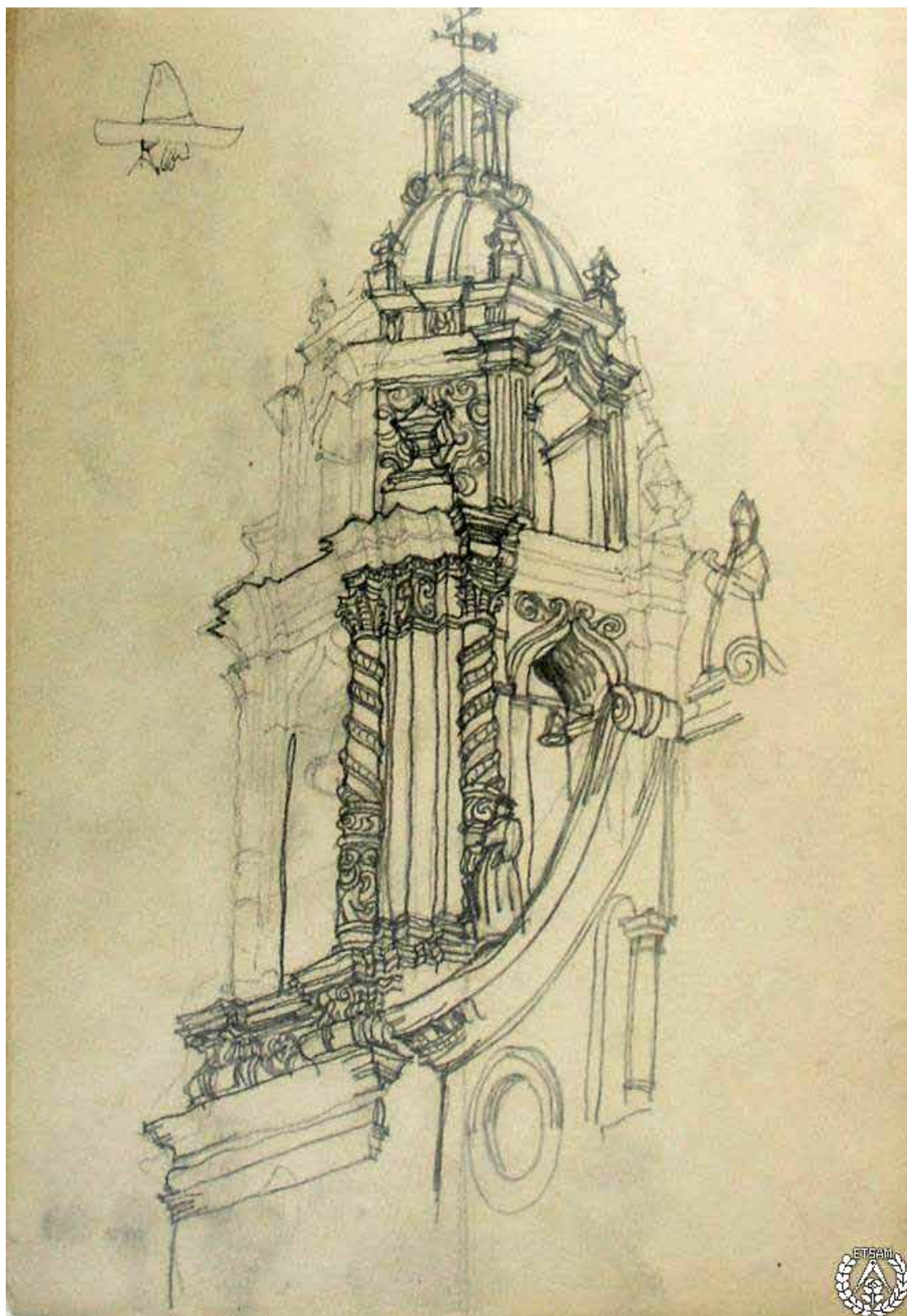
Todas las obras que envío están hechas con paraboloides hiperbólicos, y la posibilidad de combinaciones que den apariencias muy diversas es bastante grande, aunque no inagotable, porque es necesario ajustarse a una serie de condiciones que constituyen en definitiva una seria limitación en el proyecto.

El hecho es que cuando la mayoría de la gente cree que soy capaz de construir no importa qué fantasía, yo me encuentro cada vez más limitado por una serie de restricciones que forman una barrera que ido levantando a mi alrededor y siempre me parece que hago cosas muy semejantes.

La verdad es que gran parte de mi tiempo lo paso diciendo que no puedo hacer las cosas que me piden o que no puedo hacerlas como me las piden. Mi principal trabajo consiste en simplificar y regularizar los croquis que me persentan y en convencer que el éxito no estriba en construir formas extravagantes, sino en hacer cosas sencillas, estudiando con cariño los detalle. Creo que ésta es una norma que podría aplicarse a cualquier obra de arquitectura.

He llegado al convencimiento de que el éxito de la mayor parte de mis obras estriba principalmente en el detalle del modelado de las patas o apoyos, y en la discreción o disimulo con que están dispuestos los refuerzo o nervaduras, es decir, en algo que no tiene mucho que ver con la forma general del cascarón en sí o con su cálculo. Puesto que para la elección de estos detalles hay siempre muchas posibilidades igualmente satisfactorias desde el punto de vista estático, volvemos a mi vieja afirmación de que el diseño estructural tiene mucho más de arte que de ciencia. Creo, por otra parte, que el arte se halla en un escalón mas elevado que la ciencia, puesto que ésta se ocupa del conocimiento, mientras que la misión de aquél es la creación basada en las investigaciones de la ciencia. Claro está, en sus estratos más altos, vuelve a adquirir la categoría de arte para desesperación de sus esforzados y numerosos jornaleros.³²

32 Félix Candela, *arquitecto*, in "Arquitectura", Organo del Colegio Oficial de



L.M.B., *Vista esterna del Campanile di una chiesa*, 1930, china e grafite su carta, 257 x 174 mm, Archivio ETSAM (MARC2-119_5)

Alla lettera seguono una decina di progetti rappresentati tramite fotografie, molte del cantiere, e tavole correlate da una breve descrizione. Tra il susseguirsi delle opere, sono presenti brevi commenti che tendono ad elogiare l'opera di Candela come caso isolato. Miguel Fisac scrive:

Arquitectos, Madrid, n. 10, ottobre 1959, p. 2.

«Non ho l'animo di scrivere un articolo, e non perchè non mi piaccia parlare e pensare di architettura, ma perché mi sembra una presunzione esagerata che le mie opinioni sull'architettura siano accompagnate da esempi di qualcosa che ha solamente una relazione piuttosto lontana con questa arte.

È curioso, e costituisce una dimostrazione della confusione che prevale nella nostra professione, il fatto che abbia acquisito fama internazionale nel momento in cui ho smesso di operare come architetto.

Con i miei fratelli ho una impresa edile e ci dedichiamo a strutture di cemento e quasi esclusivamente conchiglie. Credo che avremo già concluso più di 300 opere impiegando questo tipo di copertura, perché abbiamo avuto la fortuna che la decisione di mettere in pratica una mia vecchia inclinazione abbia coinciso con un certo interesse generale. Questo ci ha permesso di sopravvivere con una certa tranquillità in un campo così straordinariamente conteso come è quello della costruzione in Messico e poter dare lavoro a un gruppo di amici che ci aiutano in un'attività molto divertente.

Siamo inoltre associati ad altre persone in diverse città della Repubblica e di altri paesi. Il risultato è che abbiamo aiutato a costruire diverse cose a Monterrey, in Guatemala, Venezuela, Cuba, Puerto Rico e Perù.

A parte loro, mi cercano di quando in quando come consulente per opere negli Stati Uniti. Ora sto progettando una chiesa in Oklahoma e una banca a Houston.

Tutte le opere che consegno sono realizzate con paraboloidi iperbolici, e la possibilità di combinazioni che generano risultati molto diversi è abbastanza ampia, anche se non inesauribile, poichè è necessario adattarsi a una serie di condizioni che costituiscono in definitiva una grave limitazione al progetto.

Il fatto è che quando la maggior parte della gente crede che io sia capace di costruire non importa quale fantasia, mi trovo ogni volta più limitato da una serie di restrizioni che formano una barriera che mi sono innalzato e mi sembra sempre di fare cose molto simili.

La verità è che gran parte del mio tempo lo passo dicendo che non posso fare le cose che mi richiedono o che non posso farle come me le richiedono. Il mio lavoro principale consiste nel semplificare e regolarizzare gli schizzi che mi presentano e nel convincere che l'esito non è quello di costruire forme stravaganti, ma nel fare cose semplici, studiando con cura i dettagli. Credo che questa sia una norma che potrebbe applicarsi a qualsiasi opera di architettura.

Sono giunto alla convinzione che l'esito della maggior parte delle mie opere si basi principalmente nel dettaglio della modellazione delle gambe o appoggi, e nella discrezione o dissimulazione con la quale sono disposti i rinforzi o nervature, ovvero, in qualcosa che non ha molto a che vedere con la forma generale della conchiglia in sé o con il suo calcolo. Considerato che nella scelta di questi dettagli ci sono sempre molte possibilità ugualmente soddisfacenti dal punto di vista statico, torniamo alla mia vecchia affermazione che il disegno strutturale ha molto più dell'arte che della scienza. Credo, d'altro canto, che l'arte si trovi su di uno scalino più elevato della scienza, poichè questa si occupa della conoscenza, mentre la missione dell'altra è la creazione basata nello studio della scienza. È chiaro che questa, ai suoi più alti livelli, torna ad acquisire la categoria di arte per disperazione dei suoi competenti e numerosi lavoratori».



L.M.B., *Volta e contrafforti de La Pastora, Veracruz, Yucatan, 1930 (?)*

L.M.B., *Cappella degli Indios, Actopan (?). Ricostruzione, 1930 (?)*

L.M.B., *Cupola quadrata rivestita di azulejos e volte delle navate senza rivestimento, nella chiesa de la Compañía, Puebla, 1930 (?)*

Estos planos y estas fotografías demuestran que Candela es, diremos con un símil – un magnífico solista que se posee un Stradivarius que maneja a la perfección. Solista y violin que aunque hayan hecho múltiples y espectaculares realizaciones, hemos de esperar que han de seguirse superando y armonizando en el gran conjunto polifónico de la gran orquesta, para realizar auténticas sinfonías de arquitectura de nuestro tiempo.³³

Il commento di Moya, sebbene associ l'opera di Candela a un gesto per lo più artistico, tenta un confronto con le architetture spagnole trasportate in Messico. Nello specifico analizza quali elementi hanno reso possibile che quel tipo di architettura, quella delle conchiglie di Candela, venisse compresa ed assimilata dalla popolazione messicana. Moya individua alcuni temi principali come la porta di ingresso alla città, l'arco, la Capilla de Indios e le volte messicane, quelle “forme fantastiche che si distaccano sopra il cielo”, come elementi di passaggio tra l'architettura tradizionale e quella di Candela.

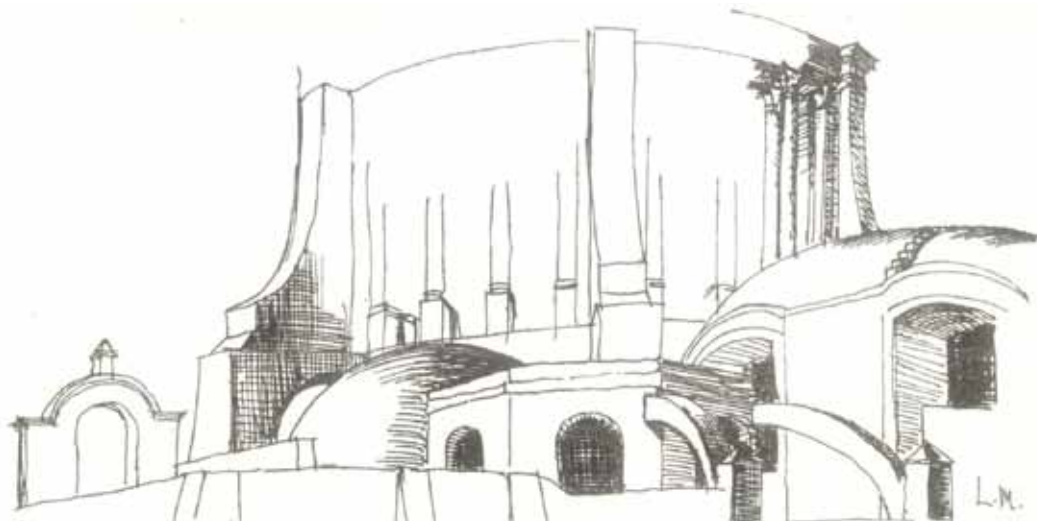
I risultati raggiunti da Candela sono per Moya assimilabili all'opera del grande architetto catalano Antoni Gaudí di cui cita alcune opere e conclude affermando che Félix Candela rappresenta il nesso tra il Messico e Gaudí.

Extraordinaria es la obra de Candela, considerada en sí, aislada de sus circunstancias.

En ella, la técnica se hace arte, o más bien, el arquitecto emplea la técnica para hacer obra de arte como un pintor puede emplear los colores; el cálculo y la intuición constructiva de Candela aparecen como simples medios para la cración de formas bellas. Pues en estas formas aparece la belleza entendida en di sentido corriente, muy lejos de las invenciones, usuales hoy, del “brutalismo”, “feísmo”, “sensacionalismo”, “dramatismo”, etc. Aunque no

33 *Ibidem*, p. 11.

«Queste tavole e queste fotografie dimostrano che Candela è – diremo con una similitudine- un magnifico solista in possesso di uno Stradivari che maneggia alla perfezione. Solista e violino sebbene abbiano eseguito molteplici e spettacolari realizzazioni, dobbiamo sperare che continuino a superare ed armonizzare nel grande insieme polifonico della gran orchestra, per realizzare autentiche sinfonie di architettura del nostro tempo».



L.M.B., *Cupola a Merida*, 1930(?).

L.M.B., *Arco di San Juan, Merida, Yucatan*, 1930(?).

L.M.B., *Volte e contrafforti ai piedi della grande cupola di Loreto, Messico 1809-1816*, 1930(?)

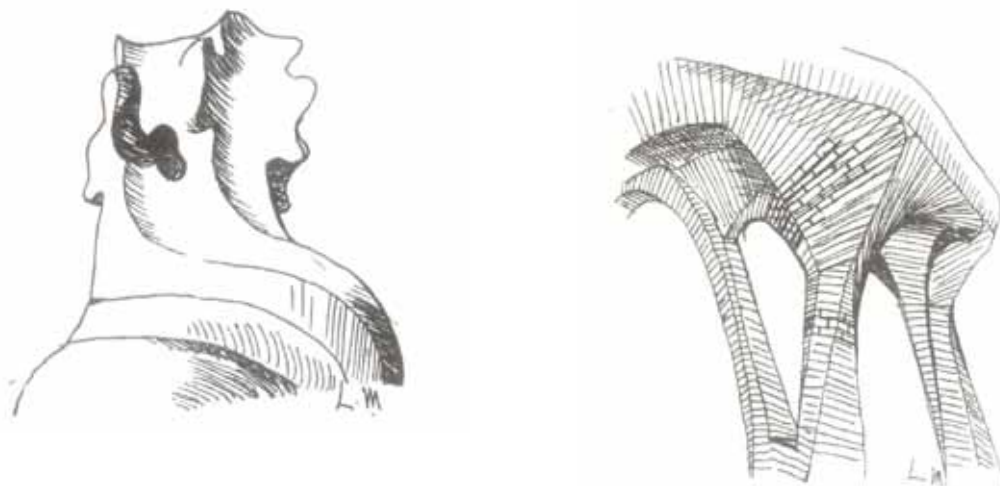
conozco a Candela, y no tengo por tanto ninguna referencia de su *modus operandi*, creo que esos instrumentos, cálculo e intuición, le habrán en muchos casos proporcionado, espontáneamente, formas en la que n había pensado previamente, ni buscado. Si es así, haría realidad para la arquitectura el “yo no busco, yo encuentro” de Picasso.

Las circunstancias de lugar y tiempo en que ha hecho su obra son también interesantes. En su carta alude a la razón económica por la que sus primeras estructuras se impusieron en Méjico. Estas razones del coste srían válidas en cualquier sitio, pero no creo que fueran suficientes para convencer al público rutinario y decidirlo a emplear formas tan insólitas y atrevidas. Prefiero pensar en razones más poéticas, y buscar alguna causa, no económica, que explique la aceptación inmediatat de estas bóvedas ligerísimas. Encuentro entonces un paralelismo entre la obras de Candela y los temas típico de arquitectura española de Méjico, tal como recuerdo los que más me interesaron, a través de apuntes y foto tomados en 1931.

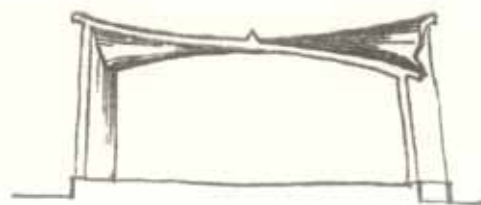
De este modod se observe que el tipo de almacén a estilo de mezquita de Córdoba, está realizado en Cholula, con bóvedas (no con techos planos como en Córdoba), en su Capilla Real. Es uno de los monumentos más conocidos en la nación, y puede pensarse que su contemplación a lo largo de varias generaciones, ha habituado a la gente a comprender y asimilar este tipo de edificio. Más importante es el caso de las bóvedas mejicanas, que como regla general (en España se da sólo en algunos casos) exhiben al exterior su trasdós, sin tajado, revelando así su forma interior. Estos trasdoses están revestidos a veces con azulejos de colores, y en general, con un simple guarnecido, en cuya composición suelen entrar sustancias orgánicas que lo hacen elástico. Son infinitos los ejemplos que existen de bóvedas de este género, y pueden haber creado el hábito de ver tales formas, que ahora aparecen de nuevo, renovadas y enriquecidas.

También se encuentra en Méjico el tema de las portadas como entrada a un recinto, no adosadas a un edificio. Dos soluciones, casi gaudinianas, presenta Candela. Pero la costumbre de ver formas fantásticas destacadas sobre el cielo puede haberse formado en Méjico con arcos como los de Mérida de Yucatán, y con las extrañas siluetas de cúpulas con arbotantes que se ven en todo el país.

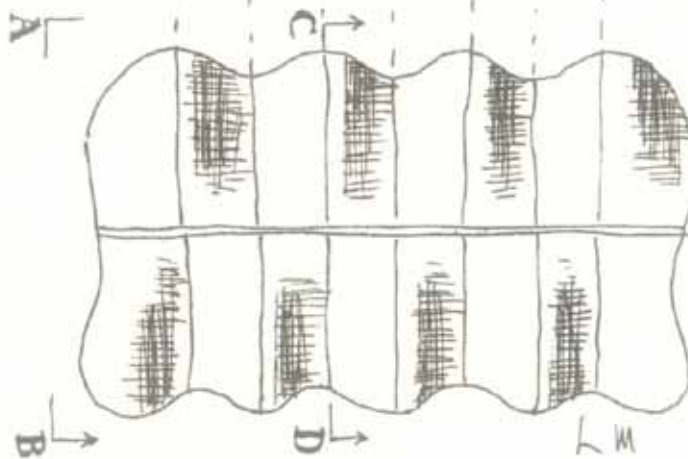
Las Capillas de Indios, abiertas, abundaban también, y han debido crear la costumbre de ver bóvedas con su intradós expuesto al aire libre.



ALZADO AB



SECCION CD



L.M.B., *Casa Milá* (1910). *Transizione tra forma vegetale e superfici regolari*

L.M.B, *Portico della Colonia Güel* (1914). *Diverse superfici regolari in laterizio dove i corsi sono le generatrici*

L.M.B., *Gaudí; Scuola Parrochiale della Sagrada Familia*. *Volta catalana sopra facciate alla cappuccina*

Puede creerse que solo Méjico estaba preparado para aceptar inmediatamente las aladas superficies que ha creado Candela. No me atrevo a decir que estaba preparado por tradición, pero al menos sí que lo estaba por hábito de la vista y de la mente. Imagínese cuál hubiera sido el choque de estas nuevas formas con el panorama arquitectónico, antiguo y moderno, de cualquier otro país de Europa o de América, y cuanto hubiera sido preciso luchar para introducir tan auténtica novedad. Lucha que nos lleva a recordar a Gaudí, que, por otra parte, es el único pariente artístico posible para Candela. La gran preocupación de Gaudí fué la estructura, y de ella surgía un mundo extraordinario de formas que acababa ocultando aquélla, así que los resultados diferían completamente de los de Candela. Pesaban en Gaudí las preocupaciones simbolistas y naturalistas del fin de siglo, que le llevaban a hacer, con cada edificio, una naturaleza artificial. Candela hace sólo el edificio, y lo sitúa bien en naturaleza auténtica, que allí es nada menos que la del Trópico. En las fotos que ha enviado pueden verse varios casos admirables de armonía entre su obra y el paisaje, tan ligados ambos como lo están estructura y decoración (ésta es palabra desacreditada, pero no encuentro otra mejor) en las mejores síntesis de Gaudí.

Volviendo a las estructuras de Gaudí, y particularmente a las bóvedas, es notable que para la Sagrada Familia haya proyectado paraboloides e hiperboloides (ambos reglados y no reglados), así como helicoides, y las haya estudiado experimentalmente. En muchas de sus obras pueden verse bóvedas de estas formas, generalmente enlazadas varias de estas superficies en una sola bóveda, y son importantes, aparte de su valor como estructuras, porque parece que tales superficies, y en especial las regladas, fueron el nexo gaudiniano entre el mundo de la geometría y el del naturalismo orgánico.

Un ejemplo sencillo de bóvedas de Gaudí era la Escuela de la Sagrada Familia, pequeña construcción provisional hecha a principio del siglo (1909), que llamó la atención a Le Corbusier en un viaje del año 1928 hasta el punto de tomar un apunte, ahora publicado en su prólogo al Gaudí, de Gomis y Vallés (1958).

Viendo ahora las obras de Gaudí, después de estudiar las de Candela, parece como si a éste le hubiese salido un “tío en España” del que no supiese nada; pues, si bien la obra de Gaudí no explica nada de la obra de Candela, ni puede servirle de precedente, los resultados coincidentes en

ambos son abundantes. En realidad, el heredero de Gaudí, el verdadero continuador de su tradición, es, ya, Candela. En el mismo sentido, es también el verdadero seguidor de la tradición española en Méjico, con lo cual sería el enlace etre Méjico y Gaudí; lo que no es una conclusión tan disparatada como parece. Pero como nadie puede seguir una tradición sin renovarla, Candela ha creado formas nuevas, partiendo de una base geométrica estricta, y dentro del grado de libertad que permite el paraboloide hiperbólico (el genio se expresa en las limitaciones, decía Goethe) ha enriquecido el repertorio de la Arquitectura universal con temas necesarios, en sentido Leonardesco, no arbitrarios ni sujetos a moda pasejera.³⁴

34 *Ibidem*, pp. 17-20.

«Straordinaria è l'opera di Candela, considerata in sè, isolata dalle circostanze. In essa, la tecnica si fa arte, o meglio, l'architetto impiega la tecnica per realizzare opere d'arte come un pittore può impiegare i colori; il calcolo e l'intuizione costruttiva di Candela appaiono come semplici mezzi per la creazione di forme belle. Poichè in queste forme appare la bellezza intesa nel suo significato corrente, molto lontano dalle invezioni, oggi usuali, del "brutalismo", "sensazionalismo", "drammatismo", etc. Sebbene non conosca Candela, e non ho pertanto nessun riferimento al suo *modus operandi*, credo che quegli strumenti, calcolo e intuizione, gli abbiano fornito in molti casi, spontaneamente, forme alle quali non aveva pensato in precedenza, nè cercato. Se così fosse, si realizzerebbe per l'architettura il "io non cerco, io trovo" di Picasso.

Anche le circostanze del luogo e del tempo in cui ha realizzato la sua opera sono interessanti. Nella sua lettera allude ai motivi economici per cui le sue prime opere si imposero in Messico. Queste motivazioni dei costi sarebbero valide in qualsiasi altro posto, ma non credo fossero sufficienti per convincere il pubblico abitudinario e convincerlo ad impiegare forme così insolite e audaci. Preferisco pensare a motivazioni più poetiche, e cercare la causa, non economica, che spieghi l'accettazione immediata di queste coperture leggerissime. Ritrovo dunque un parallelismo tra le opere di Candela e i temi tipici dell'architettura spagnola del Messico, così come ricordo quelli che più mi interessarono, attraverso gli appunti e le foto presi nel 1931.

Così si nota che il tipo di edificio in stile mezquita di Cordoba, è realizzato nella Cappella Reale di Cholula, con cupole (non con tetti piani come a Cordoba). È uno dei monumenti più conosciuti della nazione, e si può pensare che la sua contemplazione nel corso di varie generazioni, ha abituato la gente a comprendere ed assimilare questo tipo di edificio. Più importante è il caso delle volte messicane, che come regola generale (in Spagna si ha solo in alcuni casi) espongono all'esterno l'estradosso, senza copertura, mostrando così la forma interna. Questi estradossi sono a volte rivestiti con piastrelle colorate, e in generale, con un semplice strato nella cui composizione è uso inserire sostanze organiche che lo rendono elastico. Gli esempi di volte di questo genere sono infiniti e hanno potuto determinare quell'abitudine di vedere tali forme, che ora riappaiono rinnovate e arricchite.

In Messico si trova inoltre il tema delle porte come ingresso ad un recinto, non addossate ad un edificio. Candela presenta due soluzioni, quasi gaudiniane. Ma l'abitudine di vedere forme fantastiche che si distaccano sopra il cielo può essersi formata in Messico con archi come quello di Merida in Yucatan, e con le inusuali silhouette delle cupole con contrafforti presenti in tutto il paese.

Anche le Cappelle degli indios, aperte, erano numerose, e hanno determinato, a loro volta, l'abitudine di vedere volte con l'intradosso esposto all'aria aperta.

Si potrebbe credere che solo il Messico fosse preparato per accettare immediatamente le superfici alate create da Candela. Non oso dire che era preparato per tradizione, ma per lo meno lo era per consuetudine della vista e della mente. È da immaginare quale sarebbe stata la rottura di queste nuove forme con il panorama architettonico, antico e moderno, di qualsiasi altro paese dell'Europa o dell'America, e quanto sarebbe stato necessario lottare per introdurre una così autentica novità. Lotta che ci porta a ricordare Gaudí, che, d'altra parte, è l'unico parente artistico possibile di Candela. La grande preoccupazione di Gaudí fu per la struttura: da questa nasceva un mondo straordinario di forme che finisce per nascondersi, così che i risultati differivano completamente da quelli di Candela. In Gaudí pesavano le preoccupazioni simboliste e naturaliste di fine secolo, che lo portavano a realizzare, in ogni edificio, una naturalezza artificiale. Candela fa solo l'edificio, e lo colloca nella naturalezza autentica, che laggiù è niente meno che quella del Tropico. Nelle foto che ha inviato si possono vedere vari casi mirabili di armonia tra la sua opera e il paesaggio, entrambe tanto legati come lo sono struttura e decorazione (una parola screditata, ma non ne trovo una migliore) nelle migliori sintesi di Gaudí.

Tornando alle strutture di Gaudí, e in particolare alle volte, è da notare che per la Sagrada Família abbia progettato paraboloidi e iperboloidi (entrambe regolari e non regolari), così come elicoidi, e le abbia studiate sperimentalmente. In molte delle sue opere si possono vedere volte di tali forme, in genere collegando molte di queste superfici per mezzo di un'unica volta, e sono importanti, al di là del loro valore come strutture, poiché sembra che tali superfici, specialmente quelle regolari, fossero il nesso gaudiniano tra il mondo della geometria e quello del naturalismo organico.

Un semplice esempio di volta di Gaudí era la Scuola della Sagrada Família, una piccola costruzione provvisoria realizzata all'inizio del secolo (1909), che richiamò l'attenzione di Le Corbusier in un viaggio nel 1928 al punto di prendere un appunto, oggi pubblicato nel suo prologo a Gaudí, di Gomis y Vallés (1958).

Vedendo ora le opere di Gaudí, dopo aver studiato quelle di Candela, sembra come se a quest'ultimo si fosse presentato uno "zio spagnolo" del quale non sapeva nulla; dunque, sebbene l'opera di Gaudí non spieghi nulla dell'opera di Candela, né possa servirgli da precedente; sono numerosi i risultati che coincidono in entrambe. In realtà, l'erede di Gaudí, il vero continuatore della sua tradizione è proprio Candela. Allo stesso tempo, è anche il vero seguace della tradizione spagnola in Messico, il legame tra il Messico e Gaudí; il che non è una conclusione tanto inadeguata come sembra. Ma dal momento che nessuno può seguire una tradizione senza rinnovarla, Candela ha determinato forme nuove, partendo da una stretta base geometrica, e all'interno del grado di libertà concesso dal paraboloide iperbolico (il genio si esprime nella limitazione, diceva Goethe) ha arricchito il repertorio dell'Architettura universale con temi necessari, in senso Leonardesco, non arbitrari né soggetti alla moda passeggera».

Capitolo 1.2

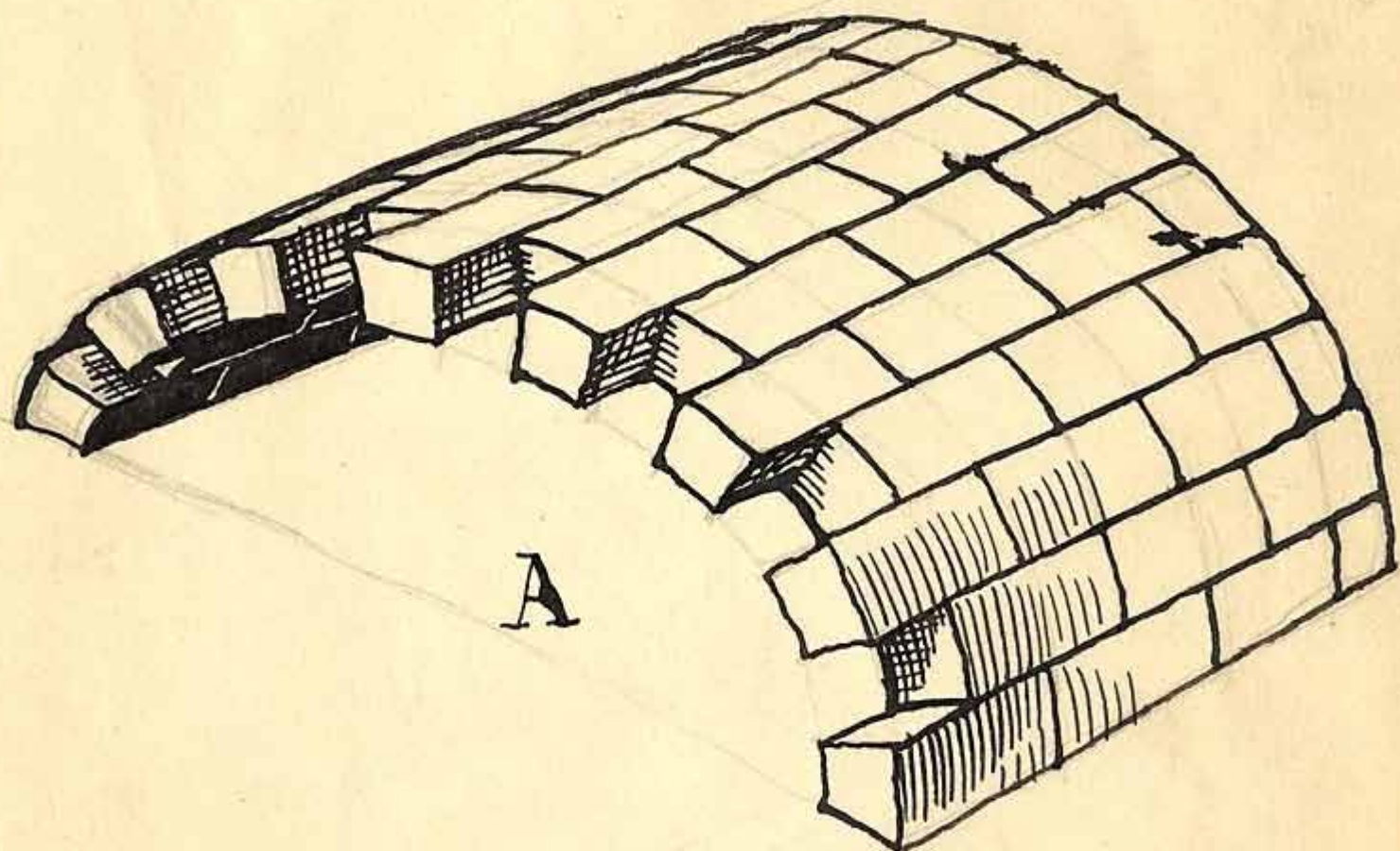
Gli scritti

La *Prima Parte* della tesi si completa con il capitolo *Gli scritti*. Qui si indaga una delle caratteristiche primarie di tutto il pensiero architettonico di Moya: la grande capacità tecnica – che si ritrova in scritti come *Bóvedas tabicadas*³⁵ del 1947 (quasi un testo tecnico sulla costruzione delle volte in laterizio) – seguita parallelamente dalla costante ricerca di una ponderata teoria estetica e, ultimo di una lunga serie di saggi ed articoli, in *Consideraciones para una teoría de la estética*³⁶ (raccolta di lezioni tenute durante il corso di Estetica e Composizione alla Escuela de Arquitectura de Pamplona, Universidad de Navarra che trascrisse tra l'agosto del 1976 e l'agosto del 1979) pubblicato postumo nel 1991. Attraverso l'analisi di questi scritti si comprende come le due tendenze non generino un conflitto all'interno della poetica di Luis Moya Blanco, ma concorrano entrambe all'idea di costruzione che, in quanto sintesi, risulta dunque il principio compositivo per eccellenza. La conclusione di questa prima sezione, attraverso l'individualizzazione di temi specifici quali la geometria, la matematica e il numero, determina i presupposti e offre una chiave di lettura per entrare nel tema più specifico dell'architettura religiosa, oggetto della seconda parte della tesi.

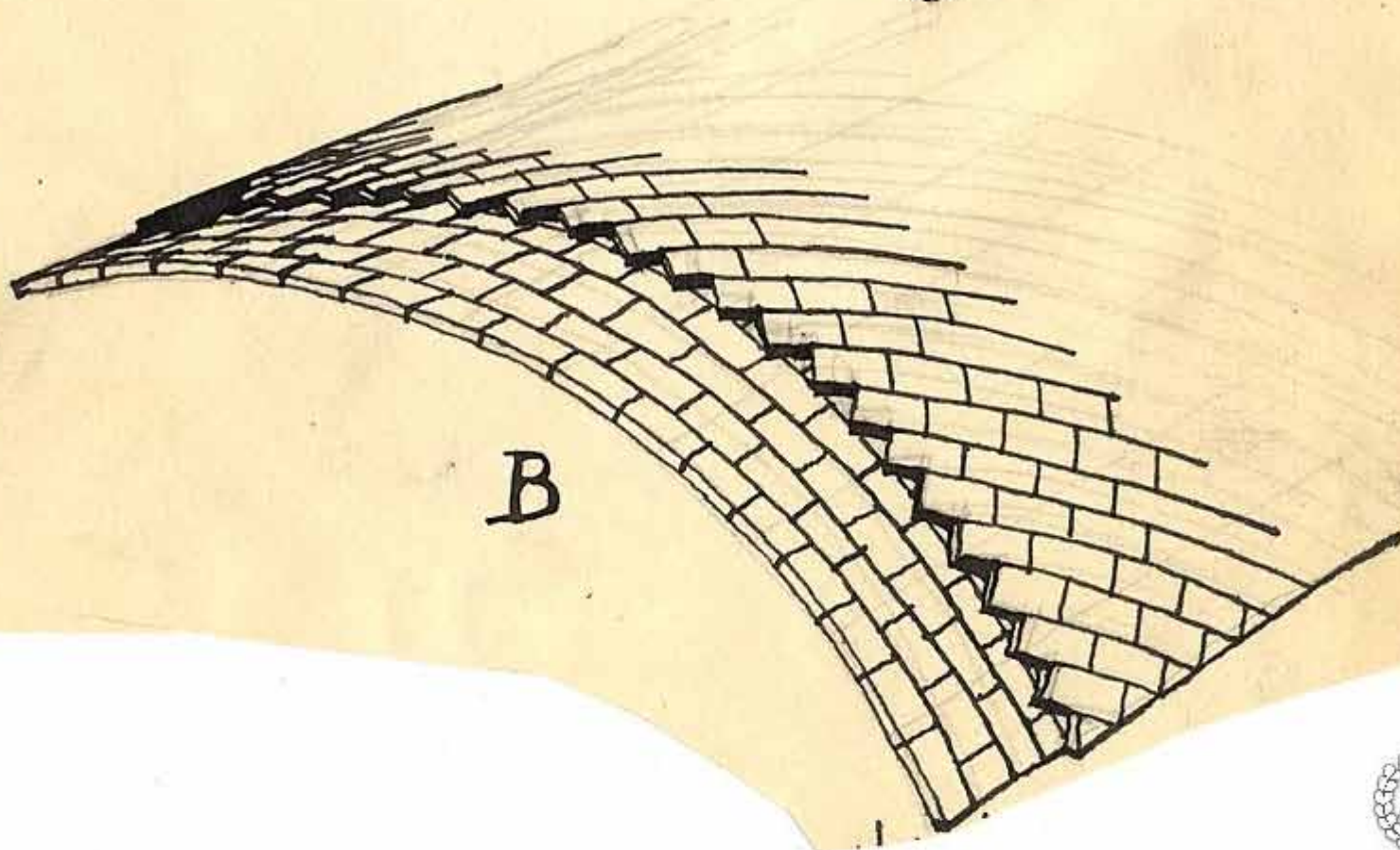
³⁵ Luis Moya Blanco, *Bóvedas Tabicadas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1947, rist. anast. a cura di Antón Capitel, *Bóvedas Tabicadas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1993.

³⁶ Luis Moya Blanco, *Consideraciones para una teoría de la Estética*, Universidad de Navarra. Servicio de Publicaciones, Madrid 1991.

Coelure



A



B

1.2.1 Rafael Guastavino e le *Bóvedas tabicadas*

A partire dal 1866 e per quasi un secolo, prima in Catalogna e poi in Nord America, Rafael Guastavino e i suoi discendenti portarono ai massimi livelli strutturali ed espressivi la tecnica costruttiva delle volte laminari stratificate, sviluppando numerosi brevetti riguardanti applicazioni strutturali, acustiche e ignifughe della costruzione in laterizio.³⁷

Il viaggio verso gli Stati Uniti che Moya compie nel 1930, e di cui si è già parlato in precedenza, permette all'architetto spagnolo di visitare alcune delle opere dei Guastavino e di quella particolare tecnica costruttiva di derivazione catalana.³⁸

Luis Moya Blanco alcuni anni dopo, nel 1947, pubblica *Bóvedas Tabicadas*, una sorta di manuale sulla *costruzione coesiva*, nel quale cita testualmente Rafael Guastavino³⁹ riproducendo piante e fotografie dell'*Album* della Guastavino Company, un semplice libretto pubblicitario dell'impresa edile Moya scrive:

El trabajo más importante consiste en las bóvedas que figuran en un álbum de fotografías y plano de obras de Guastavino, que perteneció al ilustre Arquitecto español

³⁷ Sull'opera di Guastavino esiste un'ampia letteratura, tra cui:

S. Huerta, G. López Manzanares, E. Redondo Martínez, *Las bóvedas de Guastavino en America*, Instituto Juan de Herrera CEHOPU, COAC, UPV, Avery Library, Madrid 2001. Riccardo Gulli, *La costruzione coesiva. L'opera dei Guastavino nell'America di fine 800*, Marsilio, Venezia 2006.

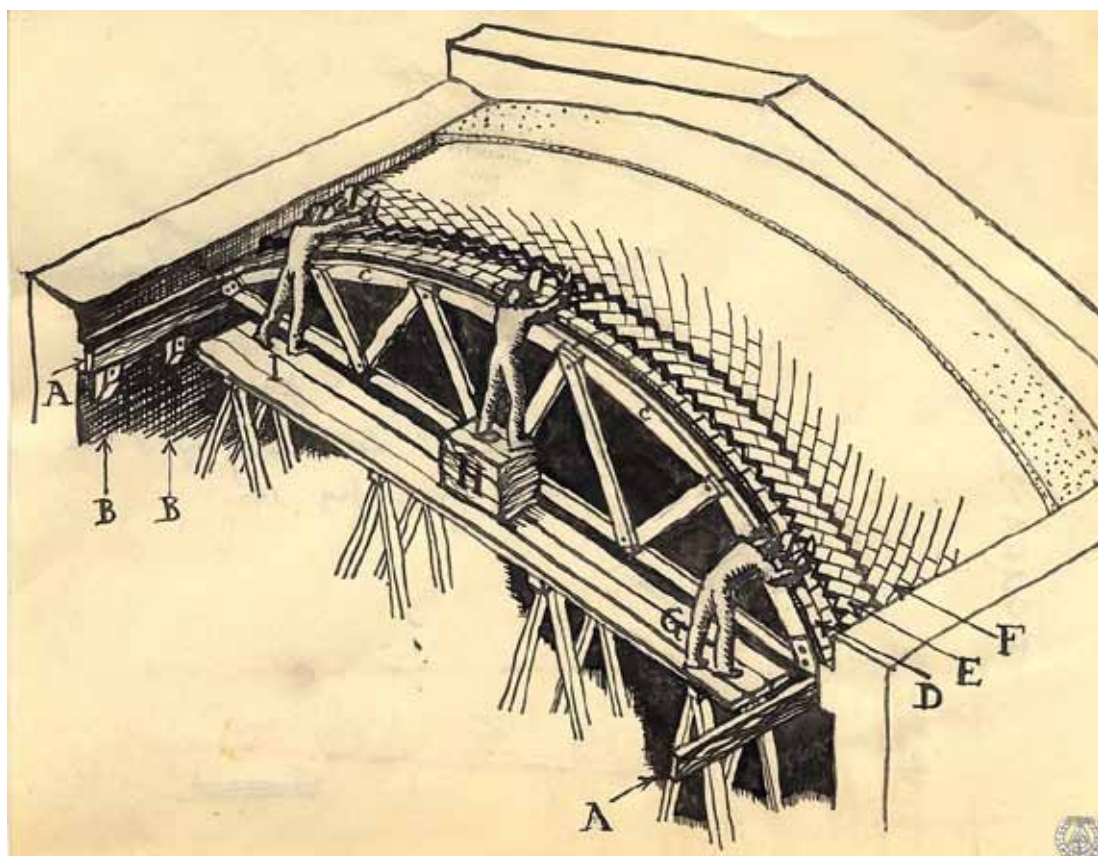
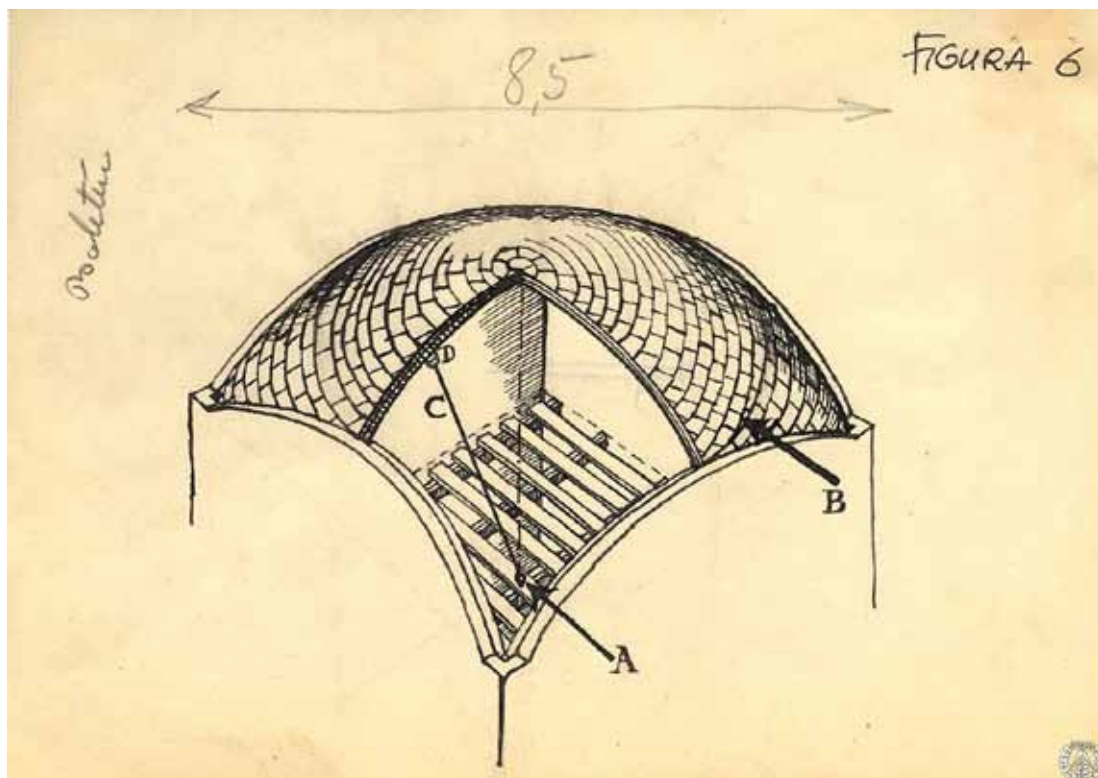
Mar Loren et al., *Guastavino CO. La reinvenció de l'espai públic a New York*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia 2008.

³⁸ Javier García-Gutiérrez Mosteiro, *Acerca de las bóvedas de Guastavino y su viaje de vuelta a España*, in *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, actas preliminares, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona 16-17 marzo 2006.

³⁹ Luis Moya Blanco, *Bóvedas Tabicadas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1947, rist. anast. a cura Antón Capitel, *Bóvedas Tabicadas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1993, p.8.

Pagina affianco:

L.M.B., *Parallelo tra l'orditura di una volta in pietra (A) e una volta in laterizio (B)*, 1940-1947, inchiostro su carta, 170 x 134 mm, Archivio ETSAM (MOYA11-04)



L.M.B., *Schema assonometrico del procedimento costruttivo di una volta sferica senza centina*, 1940-1947, inchiostro su carta, 160 x 225 mm, Archivio ETSAM (MOYA11-03)

L.M.B., *Schema assonometrico del procedimento costruttivo di una volta in laterizio con centina*, 1947, inchiostro su carta, 161 x 204 mm, Archivio ETSAM (MOYA11-01)

D. Mariano Belmás, del que se reproducen aquí algunas figuras. El álbum es la propaganda de una casa constructora española que trabajó en Estados Unidos, a fines del siglo pasado y principios de éste, y sigue trabajando, según datos del Professor Bassegoda⁴⁰.

Las obras a que se refiere este álbum son realmente extraordinarias, por su dimensiones, sencillez de estructura y limpieza de construcción. Guastavino, Arquitecto valenciano procedente de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, justifica por ellas la fama casi mítica que tiene entre nosotros.⁴¹

Il ricorso a questa particolare tecnica costruttiva diventa, negli anni successivi la guerra civile (1936-1939), una scelta obbligata data la spesa contenuta che necessita la sua realizzazione e le difficoltà nel reperire materiale ferroso di qualità. Il testo, infatti, si apre con le seguenti parole:

Muy antigua es en España la costumbre de construir bóvedas ligeras, y los arquitectos tenemos ahora la necesidad de buscar soluciones para construir con la menor cantidad de hierro posible. Además, el hierro de que disponemos es muy desigual, encontrándose, a veces, trozos de una resistencia insuficiente (y parecido es lo que pasa con el cemento), por lo que, para tener cierta seguridad en obra de hierro o de hormigón armado, sería preciso hacer pruebas diarias de estos materiales.⁴²

40 Bonaventura Bassegoda, architetto e professore della Escuela de Arquitectura di Barcellona, fu tra i primi ad introdurre l'opera dei Guastavino in Spagna. Si ricorda, in particolare la conferenza "La bóveda catalana", Barcellona 26 novembre 1946.

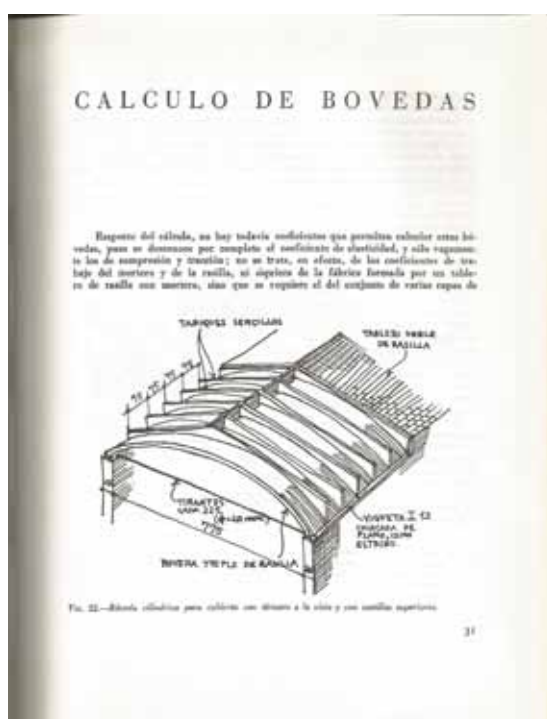
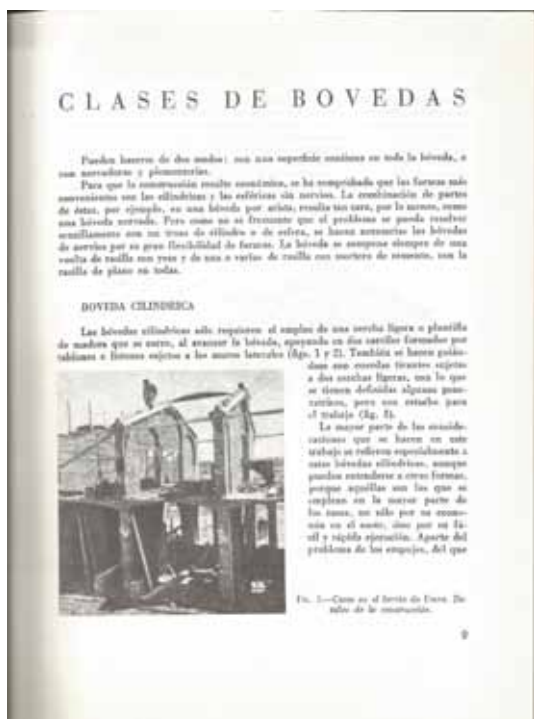
41 Luis Moya Blanco, *Bóvedas tabicadas...* cit., p. 53.

«Il lavoro più importante consiste nelle volte che compaiono in un album di fotografie e tavole delle opere di Guastavino che appartengono all'Architetto spagnolo D. Mariano Belmás, del quale si riproducono qui alcune figure. L'album è la propaganda di una impresa edile spagnola che lavorò negli Stati Uniti, alla fine del secolo scorso e inizio di questo, e continua a lavorare, secondo dati del Professor Bassegoda.

Le opere alle quali si riferisce questo album sono davvero straordinarie, per dimensioni, semplicità di struttura e chiarezza nella costruzione. Guastavino, Architetto valenciano proveniente della Scuola di Architettura di Barcellona, con queste giustifica la fama quasi mitica che ha tra di noi».

42 *Ibidem*, p. 7.

«In Spagna è molto antica l'abitudine di costruire volte leggere, e noi architetti abbiamo ora la necessità di cercare soluzioni per costruire con la minore quantità di ferro possibile. Inoltre, il ferro che disponiamo è molto disomogeneo, trovandosi, a volte, pezzi di una resistenza insufficiente (simile a quella del cemento) per ciò, per avere una certa sicurezza in opere di ferro o di cemento armato, sarebbe necessario fare prove



L.M.B., *Bóvedas Tabicadas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1947, rist. anast. a cura Antón Capitel, *Bóvedas Tabicadas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1993, Copertina, pagina 9 e pagina 31

Sebbene Moya adduca diverse ragioni pratiche per incentivare l'impiego delle volte in laterizio, nel testo non vi sono espliciti riferimenti al significato simbolico che la volta riveste nell'immaginario collettivo. Non vi è spazio, all'interno di questo scritto, per considerazioni di carattere formale o estetico.

Il volume è suddiviso in capitoli ricchi di dati tecnici, dettagli costruttivi rappresentati attraverso precisi disegni, eseguiti dallo stesso Moya, e da foto di cantiere di volte in costruzione. A conclusione dell'opera l'autore espone una serie di progetti da lui realizzati mediante l'impiego di volte in laterizio. Tra questi i progetti per la Chiesa di San Augustin (Madrid, 1945-1955) di poco precedente la pubblicazione *Bóvedas Tabicadas*.

Che il testo sia assimilabile ad un vero e proprio manuale di costruzione lo si deduce facilmente dalla struttura dell'indice così definita:

Bóvedas Tabicadas
Clases de bóvedas
Construcción
Empuje
Comportamiento de las bóvedas ante diversos movimientos
Trasdados
Trabajo en el extranjero
Bóvedas antiguas
Datos ⁴³

Se con questo testo Moya esprime tutta la sua capacità tecnica e la conoscenza del saper costruire, non saranno solo motivazioni pratiche quelle che faranno della volta in laterizio il punto centrale

giornaliere su questi materiali».

43 *Ibidem*, p. 105.

« Volte in laterizio

Categorie di volte

Costruzione

Spinte

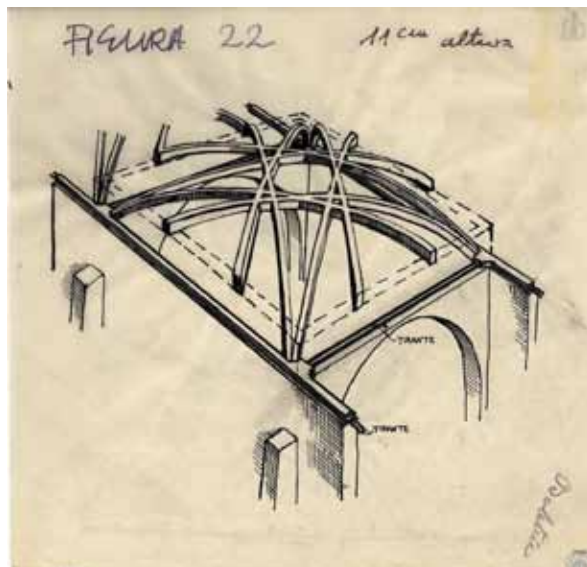
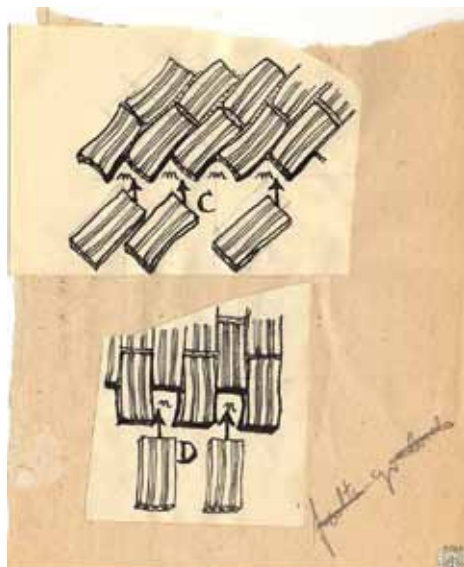
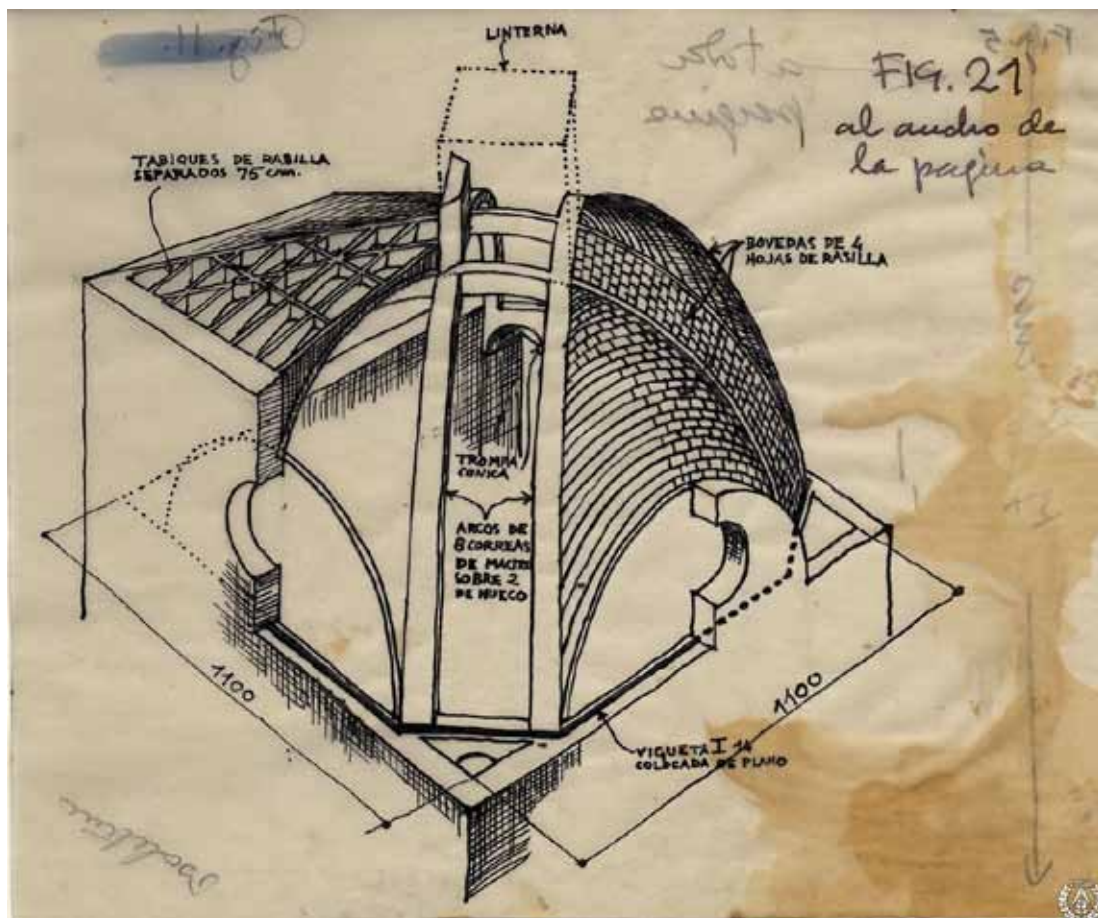
Comportamento delle volte sottoposte a diversi movimenti

Estradossi

Lavori all'estero

Volte antiche

Dati».



L.M.B., Schema costruttivo, in assonometria, di una cupola ad archi incrociati della chiesa di Manzanares, 1940-1947, inchiostro su carta vegetale, 184 x 220 mm, Archivio ETSAM (MOYA11-07)

L.M.B., Schema della distribuzione corretta e scorretta delle tavole di una volta, 1940-1947, inchiostro su carta, 160 x 132 mm, Archivio ETSAM (MOYA11-01)

L.M.B., Prospettiva di una volta ad archi incrociati, 1940-1947, inchiostro su carta vegetale, 190 x 197 mm, Archivio ETSAM (MOYA11-08)

nella composizione delle opere dell'architetto spagnolo, in modo particolare nei progetti di architettura religiosa.

La *bóveda tabicada*, con le dovute varianti e semplificazioni, sarà presente nelle chiese di Moya tanto negli anni della crisi delle materie prime, quanto nel periodo di *desarrollo*⁴⁴ sino alle ultime opere da lui realizzate.

Per l'architetto spagnolo l'espedito costruttivo della grande copertura in mattoni sottende motivazioni ben più complesse e simboliche, riconoscendo alla *bóveda tabicada* una funzione celebrativa. La volta diventa la rappresentazione dell'universo, riprendendo le fila di un lungo discorso che trae origine dalle grandi volte romane della tarda antichità, passando per la cupola della Domus Aurea di Nerone, alla completa affermazione del principio della volta nella cupola adrianea del Pantheon, all'inizio del II secolo d.C.

All'interno del mondo di riferimenti di Moya, rivestono inoltre notevole importanza le influenze che le dominazioni arabe esercitarono sull'architettura spagnola.

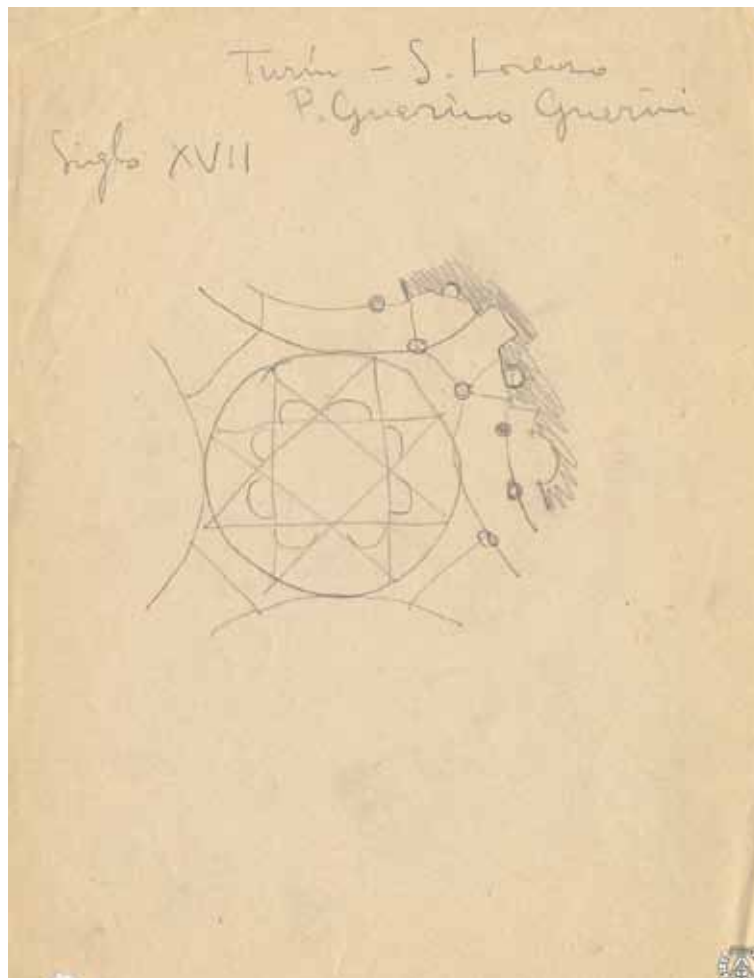
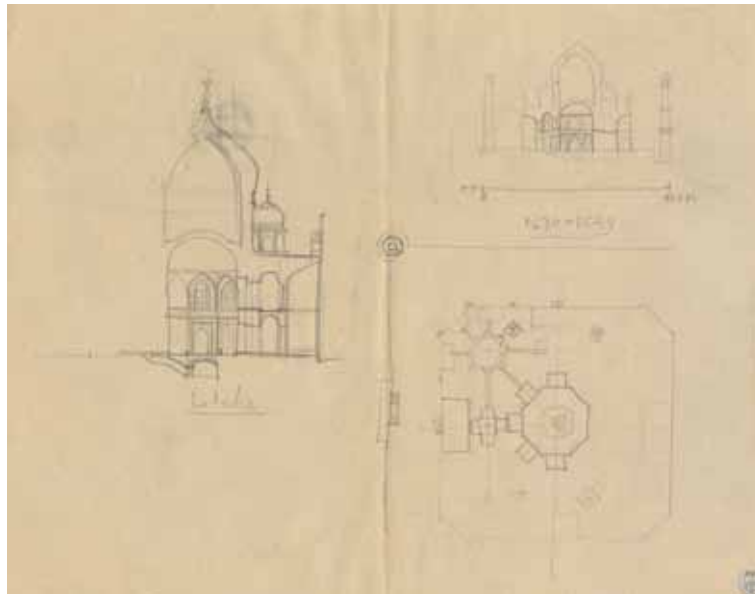
Gli arabi, ricordando la loro vita nomade, preferirono leggerezza e dimensioni slanciate. Nella costruzione della volta delle loro piccole cupole inventarono archi trasversi, che balzano liberamente sopra lo spazio da un sostegno a un altro; ne costituisce un esempio la nicchia della preghiera, *mihrab*, della moschea di Cordoba. Il legame che associa le costruzioni di Moya alle cupole arabe è costituito, in entrambi i casi, dal tentativo di ridurre quanto più possibile il peso e l'impiego di materiale.

L'effetto di leggerezza dettato dall'impiego di volte ed archi incrociati che troviamo a Cordoba, altro non è che la ricerca di mistero e di infinito tipica dell'architettura barocca⁴⁵.

Guarino Guarini colloca la lanterna della cupola della chiesa di San Lorenzo a Torino, che risale al 1668-87, su archi portanti che

⁴⁴ Con il termine *desarollo*, o miracolo spagnolo (1957-1973), si intende il periodo storico che va dalla fine dell'isolamento spagnolo (1953, *Patto di Madrid* tra Stati Uniti e Spagna; nel 1955 la Spagna entra a far parte delle Nazioni Unite) alla crisi energetica del 1973 quando la nazione subisce un forte arresto della crescita.

⁴⁵ Cfr. *Guarini e l'internazionalità del Barocco*, Atti del Convegno Internazionale, Accademia delle Scienze, Torino 1970.



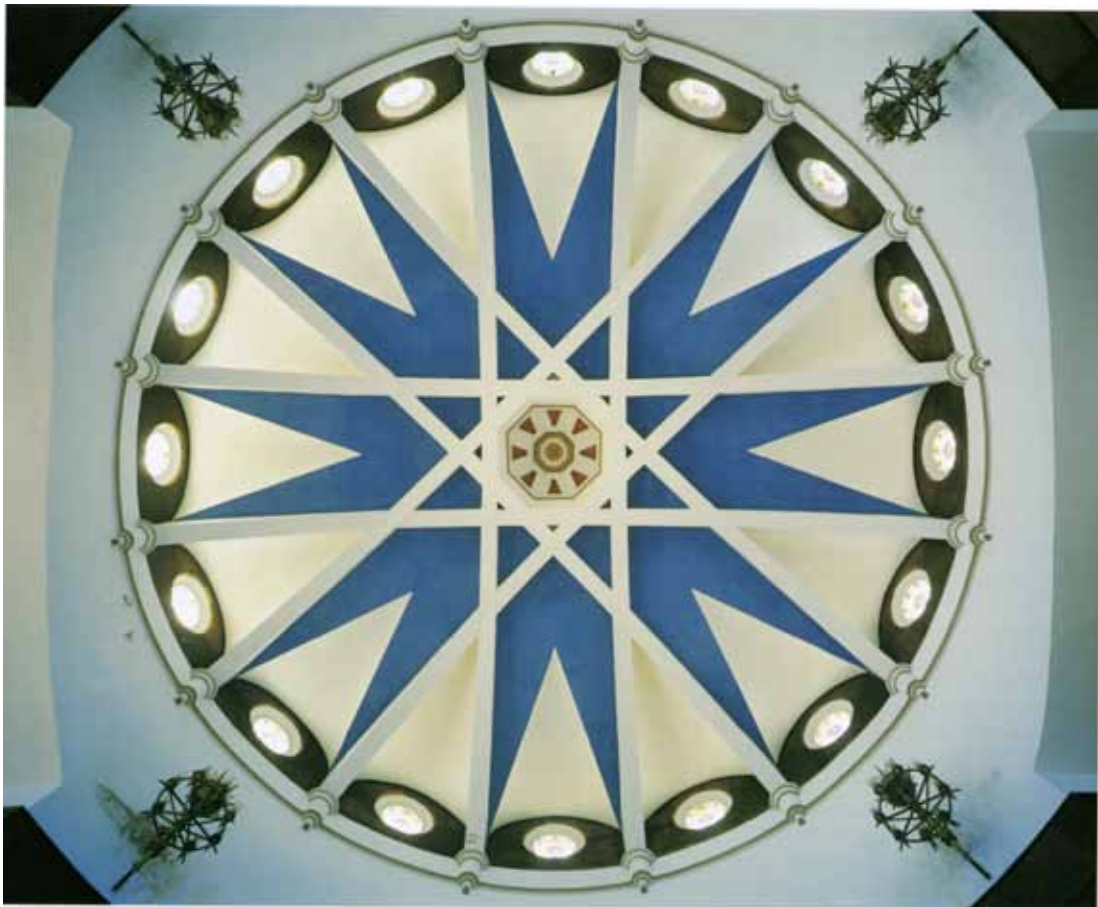
L.M.B., *Schema in pianta e in sezione di un architettura orientale*, 1921, penna su carta, 210 x 273 mm, Archivio ETSAM (MOYA18-24), 1921.

L.M.B., *Proiezione orizzontale delle nervature della cupola di San Lorenzo, Torino*, penna su carta, 194 x 150 mm, Archivio ETSAM (MOYA18-27), 1921

si sviluppano liberamente nello spazio e, intersecandosi, vengono a formare una fantastica stella perforata ottagonale.

Ne nasce un vero e proprio filtro luminoso fra i triangoli sferici compresi tra gli archi incrociati, cosicché l'osservatore guardando verso l'alto ha l'impressione che la parte superiore, inondata di luce, fluttui libera nello spazio, ma senza alcuna illusione prospettica artificiale. L'assenza di passaggi intermedi tra forma e costruzione, tra ciò che appare alla vista e ciò che rappresenta la realtà, sarà per Moya la vera lezione impartita da questa architettura. La cupola di San Lorenzo rappresenta un caso di intuizione architettonica in cui Guarini - un matematico e un costruttore - sfrutta fino al limite estremo le responsabilità costruttive dell'epoca. Moya, nello scritto *Notas sobre Borromini en su tercer centenario*, individua in Guarini l'erede del maestro Borromini, riconoscendogli il merito di aver portato, o meglio riportato, gli ordini a svolgere il proprio compito "statico" e non più semplicemente decorativo.

[...] el verdadero sucesor fiel del maestro [Borromini], fue Guarino Guarini (1624-1683). Enriqueció extraordinariamente al ya abundante repertorio del maestro, no sólo en cuanto a las formas, sino también en el uso de los materiales; por ejemplo, el uso del ladrillo en el palacio Carignano, de Turín, excede en virtuosismo a cuanto había hecho Borromini, y quizá no fuese ajeno a este hecho el conocimiento que tenía Guarini de la arquitectura española. Pero donde se hace patente el enorme enriquecimiento que aporta Guarini al mundo borrominesco es en las estructuras derivadas precisamente de lo español, tanto en las cúpulas nervadas a la manera hispano-árabe como en el apoyo de ellas sobre verdaderas columnas, como lo están en Córdoba. En Guarini estas columnas son clásicas, de modo que vuelven con ellas los órdenes a cumplir la misión que les corresponde, cerrando así la etapa de los órdenes decorativos que había alcanzado su cumbre racional con Borromini. El placer de la creación de nuevos espacios, que en Borromini se caracteriza por los interiores de San Carlino y de San Ivo, en Guarini llega al extremo en los de San Lorenzo y de las Santas Sindone, de Turín, entre otros muchos realizados, o proyectados al menos, que pueden verse en su famoso libro póstumo de la



Guarino Guarini, *Cupola di San Lorenzo*, vista interna, Torino 1668-1687

L.M.B., *Cupola della Cappella del Escolasticado dei Padri Marianisti*, Carabanchel Alto, Madrid, 1942-1944

Se è dunque possibile affermare che vi sia una forte suggestione da parte di Moya verso il realismo costruttivo di Guarini, ovvero il definitivo rifiuto degli ordini come gesto decorativo, è possibile individuare in Borromini il riferimento alle scelte materiche, in particolare all'utilizzo del laterizio. Come rileva Argan, a differenza di molti artisti barocchi i quali ricorrono volentieri all'impiego di materiali naturali e pregiati come marmi e pietre, "le materie predilette dal Borromini sono generalmente materie umili e artificiali (il mattone, l'intonaco, lo stucco) [...] Ma è la tecnica che, agendo su quelle materie umili, le trasforma in materie preziose; né altro è, in ultima analisi, la forma se non questo raffinarsi e impreziosirsi della materia, fino a transustanziarsi nella più pura e imponderabile delle materie, la luce".⁴⁷

⁴⁶ Luis Moya Blanco, *Notas sobre Borromini en su tercer centenario*, "GOYA, Revista de Arte", Madrid, enero-febrero 1968, n 82 sta in Antón Capitel (a cura di) *La Arquitectura Cortes y otros escritos*, Luis Moya Blanco, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1993, p. 332.

«[...] il vero successore fedele al maestro [Borromini], fu Guarino Guarini, 1624 -1683). Arricchì straordinariamente il già abbondante repertorio del maestro, non solo nelle forme, ma anche nell'uso dei materiali; per esempio, l'uso del mattone nel palazzo Carignano di Torino, supera in virtuosismo quanto aveva fatto Borromini, e forse la conoscenza che aveva Guarini dell'architettura spagnola non è aliena a questo. Ma dove diventa palese l'enorme arricchimento che apporta Guarini al mondo borrominesco è precisamente nelle strutture di derivazione spagnola, tanto nelle cupole nervate alla maniera ispano-araba come nell'appoggio di esse su vere colonne, come avviene a Cordoba. In Guarini queste colonne sono classiche, così che gli ordini ritornano a compiere la missione che corrisponde loro, concludendo così la tappa degli ordini decorativi che aveva raggiunto il culmine razionale con Borromini. Il piacere della creazione di nuovi spazi, che in Borromini si caratterizza per gli interni del San Carlino e del San Ivo, in Guarini arriva all'estremo in San Lorenzo e nella Sacra Sindone, di Torino, tra i molti realizzati, o per lo meno progettati, che si possono vedere nel suo famoso libro postumo *l'Architettura Civile*».

⁴⁷ Giulio Carlo Argan, *Borromini*, Sansoni, Firenze 1996.

1.2.2 La Architettura *Cortés* e la *Arquitectura descortés*

Riprendendo le stesse parole dello scritto *La Arquitectura Cortés*, si vuole definire con l'accezione cortese un tipo di atteggiamento che caratterizza il pensiero e l'opera dell'architetto spagnolo: la cortesia comprende lo studio delle proporzioni, la buona costruzione e il rispetto dei valori dell'uomo.

Il testo è tratto dalla conferenza pronunciata da Luis Moya Blanco all'Academia Breve de Crítica de Arte di Madrid, presieduta da Eugenio D'Ors, il 19 giugno del 1946.

Si esta conferencia se hubiera dicho antes de 1800, hubiera podido titularse «la cortes arquitectura», dando como establecido que este arte es, por su naturaleza, cortés. Ahora no puede decirse esto: hay arquitectura cortés y arquitectura descortés, intencionadamente descortés. Entendemos la cortesía como el trato respetuoso y justo hacia lo que no es uno mismo (personas y cosas), pero dentro de una suave reserva, y siempre bajo el manto de la caridad. San Pablo es, en este sentido, un maestro de cortesía. Es también carácter de la cortesía la dureza, en ocasiones, y la valentía, siempre. La cortesía distingue unos estilos de otros: son corteses los de Grecia, los de las ciudades medievales y del Renacimiento, el de Felipe II y gran parte del barroco; descorteses son esos estilos aplastantes del Oriente antiguo y de la época maquinista moderna⁴⁸.

48 Luis Moya Blanco, *La Arquitectura Cortes*, "Revista Nacional de Arquitectura. Organo del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España". Edita dal Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, anno V, 1946, n° 56 – 57, agosto – settembre, sta in Antón Capitel (a cura di) *La Arquitectura Cortes y otros escritos*, Luis Moya Blanco, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1993, p.17.

«Se questa conferenza si fosse tenuta prima del 1800, si sarebbe potuta intitolare “la cortese architettura”, dando per scontato che quest'arte sia, per sua natura, cortese. Oggi non si può affermare questo: c'è architettura cortese e architettura scortese, intenzionalmente scortese. Intendiamo la cortesia come il trattamento rispettoso e giusto verso ciò che è diverso (persone o cose), ma dentro una soave riserva, e sempre sotto il manto della carità. San Paolo è, in questo senso, un maestro di cortesia. È inoltre carattere della cortesia la durezza, a volte, e il valore, sempre. La cortesia distingue

Per Moya la cortesia si basa sul rispetto di una gerarchia di valori, oggi per lo più inesistenti, riflesso delle necessità umane. La cortesia nella costruzione e nella distribuzione della casa antica concedeva, infatti, spazi dedicati ad ogni momento della giornata realizzati con attenzione nei dettagli costruttivi. L'impiego di spesse mura perimetrali consentiva non solo un ottimo isolamento acustico ma donava all'uomo un senso di protezione e sicurezza. La flessibilità della sua composizione rendeva inoltre possibile lo sviluppo dell'edificio "como un árbol o como una mujer, conservando su belleza en cada etapa, y teniendo en cada momento la belleza adecuada a su edad"⁴⁹

Moya vede nell'architettura a lui contemporanea una totale mancanza di valori in nome di una sterile reazione all'architettura tradizionale.

Este complicado mecanismo de gustos y conveniencias expresado en Arquitectura no era difícil para nuestros antepasados, porque el pensamiento tenía sus cauces tradicionales, y la técnica sus recetas, afinadas por siglos de tradición no interrumpida. Partiendo de la sólida base de la tradición se podían mejorar por cada generación las soluciones heredadas de la anterior, y de este modo, no perdiendo el tiempo en buscar principios nuevos, se hacían en cada etapa obras verdaderamente originales. Aquí viene bien un paréntesis para recordar la frase de Eugenio D'Ors: "Todo lo que no es tradición es plagio". Este castigo del plagio se observa ahora con facilidad: en cuanto un arquitecto hace una obra original y nueva, según su decir, no llegan unas cuantas revistas extranjeras con obras idénticas realizadas en Francia, en Holanda o en Estados Unidos, por arquitectos también muy originales, y a los que se les ha ocurrido la misma idea al mismo tiempo. También en la Escuela de Arquitectura observo todos los años que en cada curso hay tres o cuatro alumnos rebeldes a la enseñanza tradicional que quiero darles. Las invenciones de estos originales se repiten siempre iguales años tras años, con una aburrida uniformidad. El pensamiento libre

uno stile dall'altro: sono cortesi quelli della Grecia, quelli delle città medievali e del Rinascimento e quello di Filippo II e gran parte del barocco; scortesi sono quegli stili pesanti dell'Oriente antico e dell'epoca macchinista moderna».

49 *Ibidem*, p. 20. «come un albero o come una donna, conservando la sua bellezza in ogni tappa, e avendo in ogni momento una bellezza adeguata ai suoi anni».

recae siempre en las misma ideas; es algo así como el eterno retorno de Nietzsche. Sólo la tradición es un camino por el que se avanza⁵⁰.

La critica all'architettura moderna sarà ripresa da Luis Moya Blanco in numerosi articoli tra cui *Tradicionalistas, funcionalistas y otros* del 1950 dove, oltre ad esporre i punti critici di entrambe le tendenze, delinea un suo *modus operandi*. Il metodo che l'architetto spagnolo sostiene è quello dello studio di due elementi primari: composizione e costruzione.

Tenemos un programa y hay que ordenarlo de modo que sus palabras pueden llegar a ser obras de fábrica. Puede ordenarse de varios modos, pues no basta razonar sobre los datos, ni es posible tal cosa. La razón humana es una máquina que tiene que apoyarse en algo sólido para elaborar su obra con las primeras materias de que dispone. Estas no bastan si no hay punto de apoyo, y éste es la cultura religiosa, filosófica, histórica y artística del autor, y, por tanto, de su país y época, pues quiéralo o no está inmerso en ello, lo mismo que es cierto que esa base existe siempre aunque no se dé mismo cuenta o no quiera dársela. Cualquiera posición que tome el autor, incluso la de negar la existencia de esos supuestos previos en busca de una infantil objetividad, es ya una base filosófica que, por endeble y falsa que sea, condiciona su razonamiento y el resultado final de la obra. Proprio de adultos es reconocer y aceptar esos supuestos, y por tanto, apoyarse conscientemente en ellos.

⁵⁰ *Ibidem*, p.19.

«Questo complicato meccanismo di gusti e convenienze espresso in Architettura non era difficile per i nostri predecessori, perché il pensiero aveva i suoi canali tradizionali, e la tecnica le sue regole, perfezionate in secoli di tradizione non interrotta. Partendo dalla solida base della tradizione si potevano migliorare per ogni generazione le soluzioni ereditate delle anteriori, ed in questo modo, non perdendo tempo alla ricerca di nuovi principi, si facevano in ogni epoca opere davvero originali. Ben si presta una parentesi per ricordare la frase di Eugenio D'Ors: "Tutto quello che non è tradizione è plagio". Questa accusa di plagio si verifica ora con facilità: non appena un architetto fa un'opera originale e nuova, a suo dire, arrivano riviste straniere con opere identiche realizzate in Francia, in Olanda o negli Stati Uniti, da architetti anche altrettanto originali, ed ai quali è giunta contemporaneamente la stessa idea. Anche nella Scuola di Architettura osservo tutti gli anni, che in ogni corso ci sono tre o quattro alunni ribelli all'insegnamento tradizionale che voglio impartire. Le invenzioni di questi originali si ripetono sempre uguali anno dopo anno, con una noiosa uniformità. Il pensiero libero ricade sempre nelle stesse idee; è qualcosa di simile all'eterno ritorno di Nietzsche. Solo la tradizione è una strada sulla quale si avanza»

No es esto bastante por el arquitecto. En nuestra limitación, necesitamos ver cómo esa base religiosa y de cultura humanística y clásica se ha manifestado en arquitectura, y a qué formas ha conducido. Como el hombre es el único animal que vive en la historia, según frase de Ortega y Gasset, necesitamos ver la nuestra, y cómo se manifiesta en nuestra profesión.

Tenderemos que estudiar dos aspectos: la composición y la construcción. Aunque parezca esto una tontería, lo cierto es que ambos son inéditos desde el punto de vista del arquitecto español⁵¹.

L'attenzione di Moya verso la costruzione la si riscontra non solo all'interno della sua produzione progettuale e sagistica ma anche in alcuni schizzi. In questo senso emerge *Genesis dei sistemi costruttivi*, 1960, nel quale l'autore tenta di riassumere, in una sorta di organigramma, quelle opere che hanno segnato la storia dell'architettura dalle prime capanne ai giorni nostri. Attraverso l'intersezione delle diverse costruzioni primarie – la colonna, il menhir, la capanna nelle sue varianti e la caverna – si ottengono edifici più complessi ma che conservano un chiaro rapporto in cui forma e costruzione si vanno ad identificare.

51 Luis Moya Blanco, *Tradicionalistas, funcionalistas y otros...cit.*, pp.75-76.

« Abbiamo un programma e bisogna ordinarlo in modo che le sue parole possano arrivare ad essere opere compiute. Si può ordinare in vari modi, non basta ragionare sopra i dati, né è possibile una cosa simile. La ragione umana è una macchina che deve appoggiarsi su qualcosa di solido per elaborare la sua opera con le materie prime di cui dispone. Queste non bastano se non c'è un punto di appoggio, e questo è la cultura religiosa, filosofica, storica e artistica dell'autore e, pertanto, del suo paese e epoca, quindi che gli piaccia o no vi è immerso, ed è certo anche che questa base esiste sempre anche nel momento in cui non ci si rende conto o non ci si vuole rendere conto. Qualsiasi posizione prenda l'autore, incluso quella di negare l'esistenza di questi presupposti in cerca di una oggettività infantile, è già una base filosofica che, per debole e falsa che sia, condiziona il suo ragionamento e il risultato finale dell'opera. È proprio degli adulti riconoscere e accettare questi presupposti, e pertanto, basarvisi coscientemente. Questo non è sufficiente per l'architetto. Nella nostra limitazione, dobbiamo vedere come questa base religiosa e di cultura umanistica e classica si è manifestata in architettura, e a quali forme ha condotto. Poiché l'uomo è l'unico animale che vive nella storia, secondo la frase di Ortega y Gasset, dobbiamo vedere la nostra, e come si manifesta nella nostra professione.

Dobbiamo studiare due aspetti: la composizione e la costruzione. Anche se questo può sembrare una cosa scontata, di certo sono entrambe inediti dal punto di vista dell'architetto spagnolo».

Questo genere di classificazione lo si ritrova, un anno più tardi, nell'articolo *Panorama de la Arquitectura en el 1960*⁵².

Il punto di partenza è *L'Architecture d'Aujourd'hui* numero 91-92 del gennaio 1961 dedicato interamente a questo tema in cui si elencavano una serie eterogenea di architetture costruite in quel singolo anno. Luis Moya Blanco riunisce alcuni docenti della Escuela di Madrid per trattare questo tema e fa una vera e propria classificazione del bilancio pubblicato in *L'Architecture d'Aujourd'hui* che servì come struttura per il dibattito. Senza entrare nel merito dei singoli giudizi espressi dai docenti, ciò che più colpisce è il tipo di suddivisione che fece Moya: una classificazione secondo la forma. L'attenzione per la forma come discriminante tra un'architettura e l'altra è la riprova di quanto l'architetto spagnolo non fosse legato ad uno stile, bensì alla forma come struttura e quindi nel suo coincidere con la costruzione.

Clasificación según las formas

Tanto como el desarrollo del embrión animal resumen en sus distintas fases la aparición sucesiva de los género y especies de todos los seres vivientes, el panorama de la Arquitectura en el año 1960 resume toda la historia de este arte. Se podría establecer en paralelo entre los edificios que aparecen en el número 91-92 de *L'Architecture d'Aujourd'hui* y todos los estilos históticos, y en él no faltarían ni los pre-hispánicos de América. Sin lleagar a tanto, este paralelo ha servido para intentar una clasificación atendiendo a los elementos formales desde el sistema recto más simple hasta el curvo más complejo.

ARQUITECTURAS RECTAS

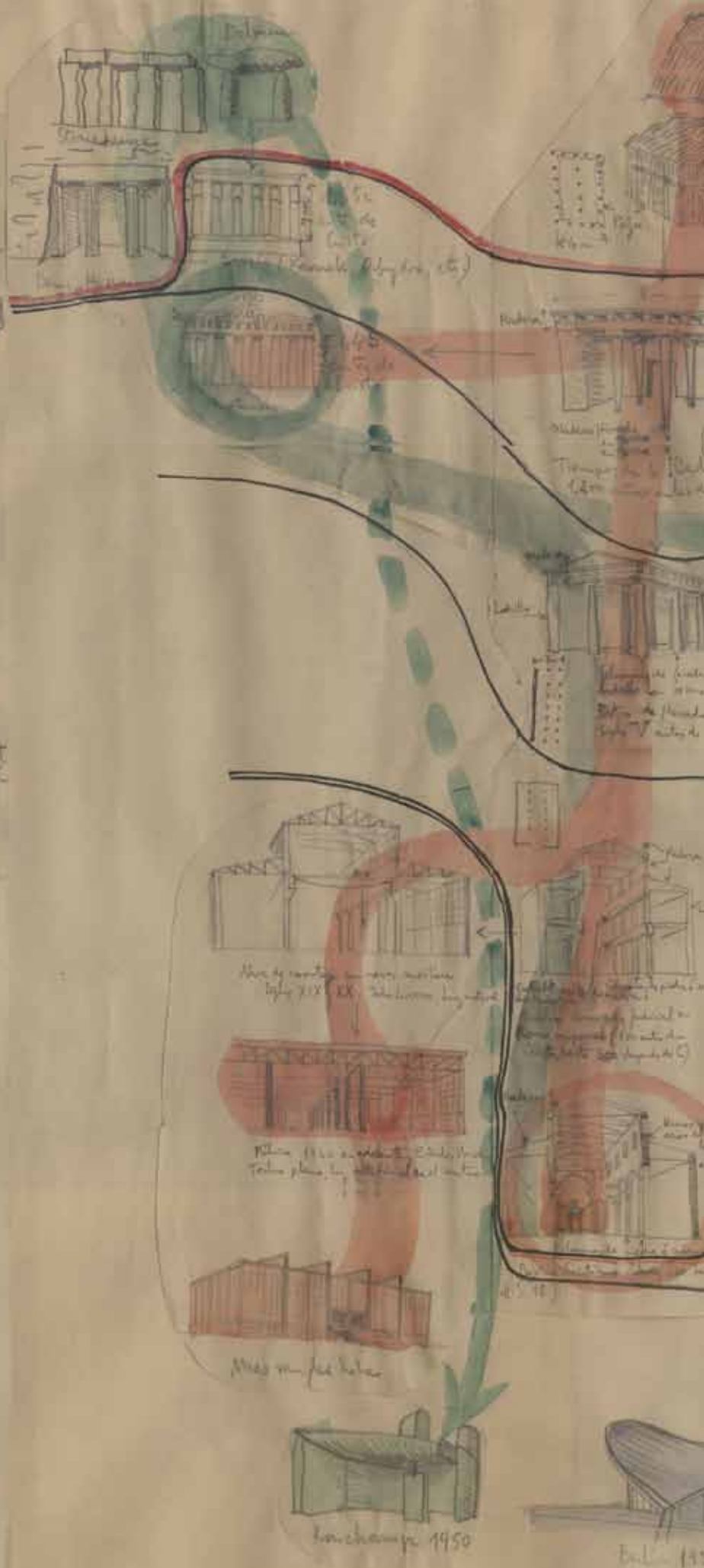
1. paralelepípedo puros adintelados:

Mies van der Rohe, Eierman y Brandl, Gunnloggon y Nielsen, Jacobsen, Pei (Hotel Hilton, en Denver), Aubert y Bonin, Nervi (Palacio del Trabajo, Turín).

2. Expresionismo por paralelepípedo adintelados:

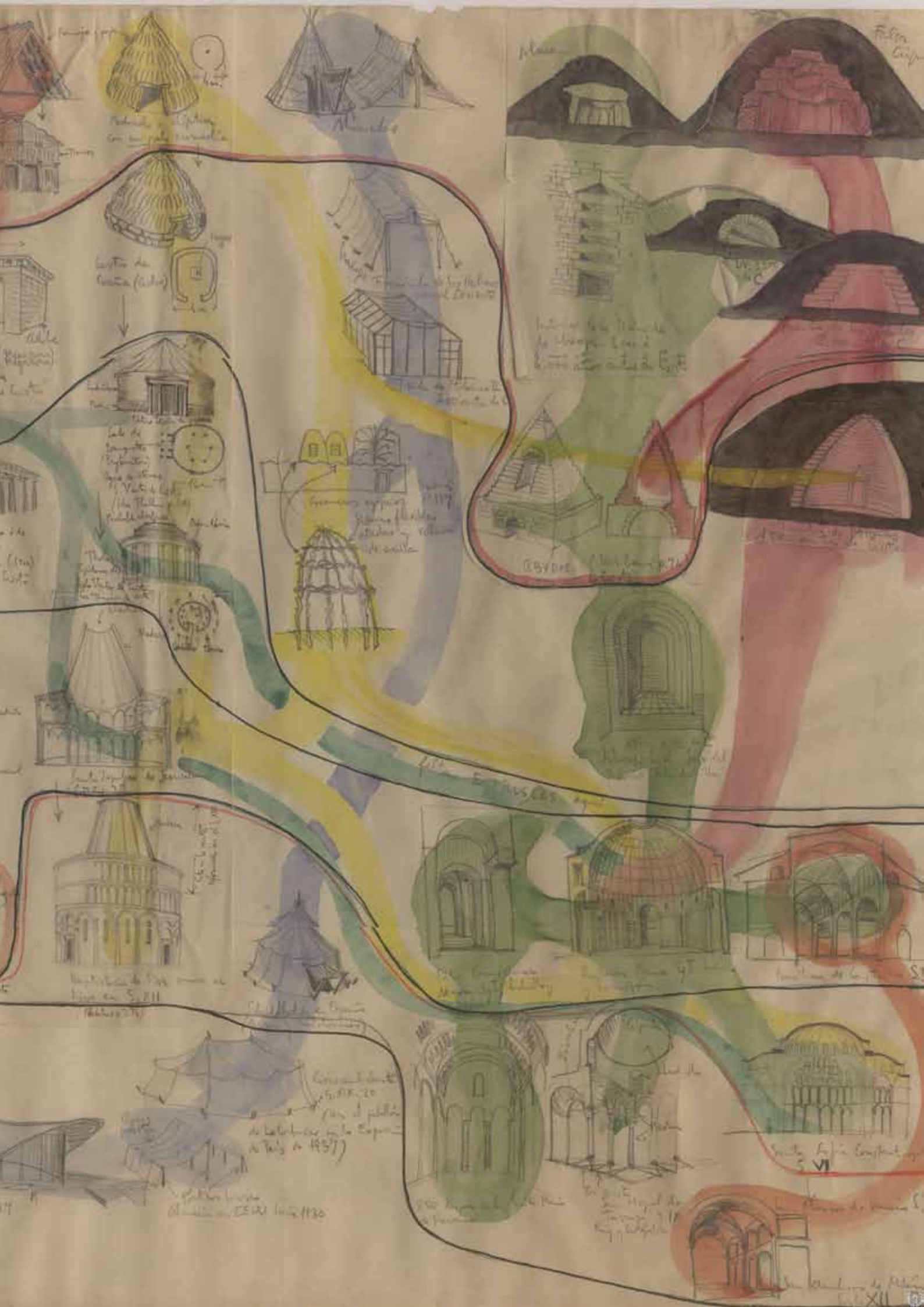
52 Luis Moya Blanco, *Panorama de la Arquitectura en el 1960*, "Revista Nacional de Arquitectura. Organo del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España". Edita dal Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1961, n° 30, giugno, sta in Antón Capitel (a cura di) *La Arquitectura Cortes y otros escritos, Luis Moya Blanco*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1993, pp. 219-224.

250542



March 1950

Enl. 145



Luis Kahn, Candilis, Dony, Josic y Woods, Mangiarotti y Morassutti, Broek y Bakema.

3. Expresionismo de prismas adintelados:

Gio Ponti, Tange, Lanners e Wahlen, Alvar Aalto.

ARQUITECTURAS MIXTAS

1. Expresionismo de paralelepípedos con estructuras mixtas, rectas y curvas:

Van Eyck.

2. Expresionismo de formas y estructuras, ambas mixtas:

Sakakura

ARQUITECTURAS CURVAS

1. Expresionismo romántico

Frank Lloyd Wright.

2. Expresionismo estructurales:

Buckminster Fuller, Eero Saarinen, Nervi (cúpulas),

Candela.⁵³

53 Luis Moya Blanco, *Panorama de la Arquitectura en el 1960...cit.*, pp.219-224.

« Classificazione secondo la forma

Così come lo sviluppo dell'embrione animale riassume nelle sue distinte fasi l'apparizione successiva del genere e della specie di tutti gli esseri viventi, il panorama della Architettura nell'anno 1960 riassume tutta la storia di questa arte. Si potrebbe stabilire un parallelo tra gli edifici che appaiono nel numero 91-92 di *L'Architecture d'Aujourd'hui* e tutti gli stili storici, e in questo non mancherebbe neppure quello pre-ispánico americano. Senza arrivare a tanto, questo parallelo è servito per tentare una classificazione basandosi sugli elementi formali dal sistema retto più semplice fino al curvo più complesso.

ARCHITETTURE RETTE

1. Parallelepipedo puri *trilitici*:

Mies van der Rohe, Eierman e Brandl, Gunnloggon e Nielsen, Jacobsen, Pei (Hotel Hilton, Denver), Aubert e Bonin, Nervi (Palazzo del Lavoro, Torino).

2. Espressionismo per parallelepipedo *trilitici*:

Luis Kahn, Candilis, Dony, Josic e Woods, Mangiarotti e Morassutti, Broek e Bakema.

3. Espressionismo di prismi *trilitici*:

Gio Ponti, Tange, Lanners e Wahlen, Alvar Aalto.

ARCHITETTURE MISTE

1. Espressionismo di paralleleipedi con strutture miste rette e curve:

Van Eyck.

2. Espressionismo di forme e strutture entrambe miste:

Sakakura

ARCHITETTURE CURVE

1. Espressionismo romantico

Frank Lloyd Wright.

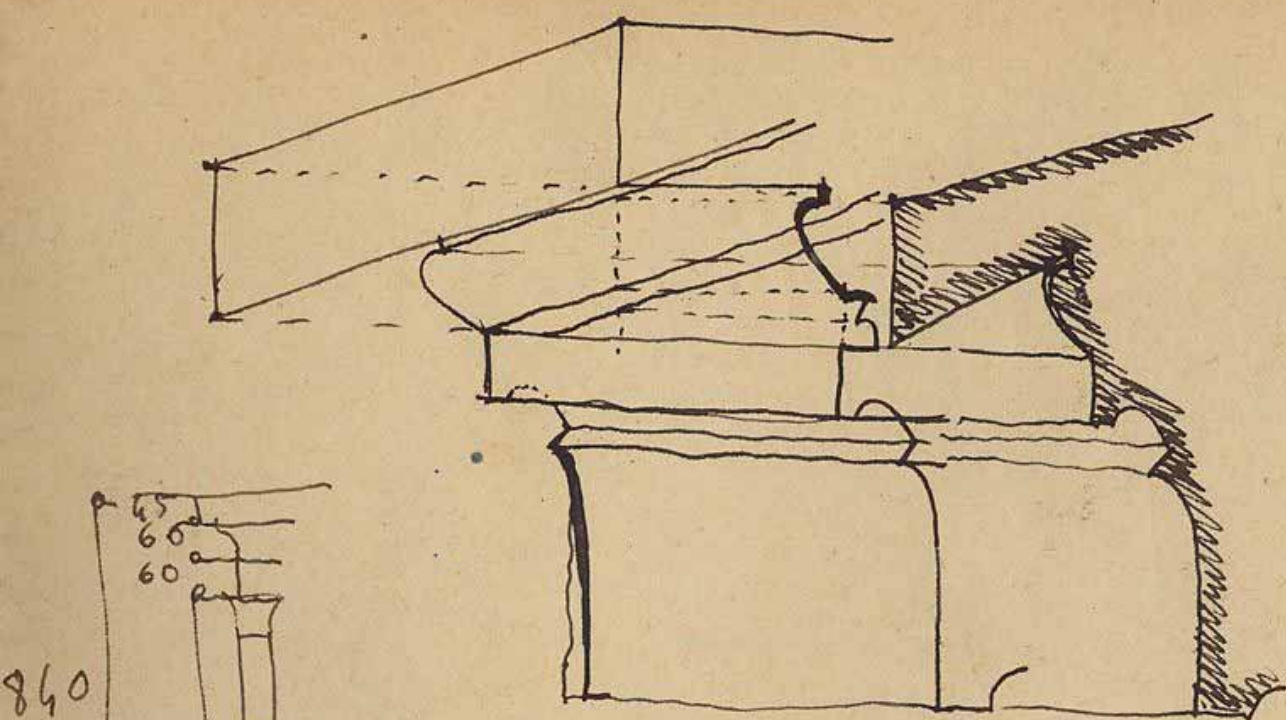
2. Espressionismo strutturale

Buckminster Fuller, Eero Saarinen, Nervi (cupole), Candela».

Pagine precedenti:

L.M.B., *Organigramma dell'evoluzione dei tipi strutturali architettonici*, 1960, grafite e acquerelli su carta, 100 x 700 mm, Archivio ETSAM (FOTO_27)

L'importanza di questo articolo ha una duplice valenza poi, se si considera l'attenzione di Moya verso l'architettura al di fuori dei confini spagnoli, come necessità di dibattere e trattare architetture anche distanti dalla sua. In questo contesto si inseriscono suoi articoli monografici su Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Eero Saarinen e altri esempi a lui contemporanei, in un clima di apertura culturale lontana dalla visione del Moya spesso a torto indicato dalla critica.



Cornisa = 55,0 |
 Superior = 51,4 + 3,60 } 8,40
 Principal = 46,6 + 4,80 }
 Portico = 40,6 + 0,00



1.2.3 La proporzione come principio della Architettura Cortés

La misura es característica de la cortesía. El respeto al ser humano imponía en las arquitecturas cortesas la medida humana como base de todos los edificios. Las unidades de los sistemas más antiguos eran al pie, el palmo o el codo. Estas medidas estaban relacionadas entre sí de modo sencillo, y desde Vitrubio hasta el 1800 no se interrumpió la teoría de expositores de esta cuestión: Alberti, Leonardo, Fra Luca Paccioli, Juan de Arfe y los comentaristas de Vitrubio, como Gian Batista Caporali de Perugia y el Patriarca de Aquileggia, Daniel Barbaro, cliente que fue del Palladio, se recuerdan como los más lúcidos. Las unidades se aplicaban por lo general, ligadas por la «Sectio Aurea», la «Divina Proportione», en que veían el sistema de proporciones reinante en la Creación, lo mismo en la relación entre las diversas partes del cuerpo humano que en el crecimiento de los árboles o en la forma de las flores. Empleaban con gran sencillez tales unidades de medida, en números enteros, sustituyendo la relación exacta de la Sectio Aurea, que es número irracional, por la serie de aproximación de Frá Leonardo de Pisa, llamado Fibonacci. Los estudios más recientes han confirmado la validez de este sistema, comprobando que es el que se encuentra realmente en la naturaleza, viviente y en la relación de tonos musicales, y deshaciendo así las dificultades de la Sectio Aurea tal como se entendía desde el siglo pasado hasta hace pocos años.

Los edificios contruidos con tal método de proporciones eran un reflejo del hombre, sin necesidad de hacer esfuerzos de antropomorfismo. Se adaptaban espontáneamente a su cuerpo y a su espíritu, y sólo por estar trazados de este modo eran ya una cortesía. No era éste un simple estudio para artistas; era, quizá, la verdadera ciencia de la naturaleza entre los antiguos: más que la constitución física de los astros les importaba la relación de sus distancias y movimientos, “la armonía silente de los cielos⁵⁴”.

54 Luis Moya Blanco, *La Arquitectura Cortes...*cit, pp. 26-27.

Pagina affianco:

L.M.B., *Parallelo tra le diverse modanature di una cornice e il sistema proporzionale di una colonna classica e la sua trabeazione*, 1947, penna su carta, 124 x 164 mm, Archivio ETSAM (MOYA28-34)

La necessità di un sistema di misurazione dello spazio fondato sulle proporzioni del corpo umano, porterà Moya all'utilizzo del *pie castellano*, antica unità di misura spagnola corrispondente a circa 30 centimetri.

Esattamente come per i trattatisti rinascimentali, i quali traggono diretta ispirazione dall'Antichità, desumendo sistemi e tracciati proporzionali che rimandano, per via diretta, all'aurea perfezione dell'organismo umano, così l'architetto spagnolo, attraverso l'utilizzo di una semplice matrice di *cuatro pies*, costruisce un modulo base di 1,20 x 1,20 m. con il quale compone una vera e propria maglia dove multipli e sottomultipli regolano la composizione di tutto il progetto. Nell'astrazione pura ed irriducibile, desumibile dal Principio immutabile della perfezione assoluta dell'Uno, è già leggibile la costituzione di griglie e tracciati che rendono possibile il trasferimento della perfezione del numero e del corpo umano nell'architettura. L'architettura di Moya è così commisurata all'uomo nella sua più intima ed archetipica genesi. Già dalle prime fasi progettuali si ritrovano schizzi di Moya in cui questi tracciati regolatori dettano le geometrie di pianta, alzato e in

«La proporzione è caratteristica della cortesia. Il rispetto all'essere umano imponeva nell'architettura cortese la dimensione umana come base di tutti gli edifici. Le unità del sistema più antico erano il piede, il palmo e il gomito. Queste misure erano relazionate tra di loro in modo semplice, e da Vitruvio fino al 1800 non si interruppe la teoria di sostenitori di questa tesi: Alberti, Leonardo, Fra Luca Paccioli, Juan de Arfe e coloro che commentarono Vitruvio, come Gian Battista Caporali di Perugia e il Patriarca di Aquileia, Daniele Barbaro, che fu committente di Palladio, si ricordano come i più chiari. Le unità si applicavano generalmente, legate dalla "Sezione Aurea", alla "Divina Proporzione", dalla quale deriva il sistema di proporzione della Creazione, lo stesso della relazione tra le diverse parti del corpo umano, della crescita degli alberi o della forma dei fiori. Impiegavano con grande facilità queste unità di misura, in numeri interi, sostituendo la relazione esatta della Sezione Aurea, che è un numero irrazionale, per la serie di approssimazione di Fra Leonardo da Pisa, detto Fibonacci. Gli studi più recenti hanno confermato la validità di questo sistema, dimostrando che è quello che si trova realmente in natura, tra gli esseri viventi e nella relazione di toni musicali, eliminando così le difficoltà della Sezione Aurea così come si intendeva dal secolo scorso fino a pochi anni fa.

Gli edifici costruiti con questo metodo di proporzioni erano un riflesso dell'uomo, senza bisogno di fare sforzi di antropomorfismo. Si adattavano spontaneamente al suo corpo e al suo spirito, e solo per essere tracciati in questo modo erano già una cortesia. Questo non era un semplice studio per artisti; era, dunque, la vera scienza della natura per gli antichi: più che la costituzione fisica degli astri a loro importava la relazione tra distanze e movimento, "la armonia silente dei cieli"».

modo particolare la struttura dell'edificio. Ciò che più sorprende è il supporto di questa griglia anche per la composizione di dettagli minori, ottenendo in questo modo la totale armonia di tutti gli elementi che compongono il progetto.

La critica architettonica ha spesso parlato del Moya classico, come ultimo difensore di un'estetica di derivazione classica.

Incrociando scritti e disegni quello che emerge è l'esperto costruttore, fedele a dei principi compositivi classici, non a una forma o uno stile.

Sul concetto di classicità Moya scrive il testo *Sobre el sentido de la Arquitectura clásica* oggetto di conferenze e lezioni presso la Escuela de Arquitectura de Pamplona e pubblicato dal 1977 in diverse occasioni.

[...] *Definición*

Entendemos por arquitectura clásica el juego combinatorio, mediante reglas fijas, de un número limitado de formas definidas. Este repertorio de formas puede clasificarse en dos grupos: a) Arquitectura adintelada que emblea los Ordenes de la Antigüedad greco-romana y de sus sistematizaciones renacentistas y neoclásicas.

b) Arquitectura abovedada fundada en el semicírculo y la elipse, el cilindro semicircular y el elíptico, la semiesfera estricta y la peraltada, los casquetes esféricos y las combinaciones simples entre estas figuras geométricas. [...] En cuanto al clásico de bóvedas, sus reglas son adecuadas para una buena construcción y para una gran variedad de soluciones, quizá por que no son tan rígidas como las anteriores, las propias de adintelados. [...]

Esencia del sistema

En las líneas interiores ha quedado indicado lo que "no" es la arquitectura clásica: no es un sistema especial de construcción, pues hay otros, tanto adintelados como abovedados, que no son clásicos y son más racionales y prácticos; tampoco es un método de composición de edificios, porque se aplica a muchos géneros diferentes de composición; no es un género de trazado de conjuntos urbanos, porque a lo largo de su historia ha adoptado toda clase de planeamientos, unas veces irregulares y otra regulares.

Excluido todo ésto, lo que queda es un conjunto limitado de formas y unas reglas para enlace, para su articulación.

Es la estructura de un lenguaje: el catálogo de formas es como el diccionario, y las reglas son sintaxis. Observando la historia de la arquitectura clásica, se encuentra que, como en todo lenguaje, se han empleado las sintaxis regular y figurada: la regular “pide que este enlace se haga del modo más lógico y sencillo”. La figurada “autoriza el uso de las figuras de construcción para dar a la expresión del pensamiento más vigor o elegancia” (Diccionario de R. A. 1970). [...]

Contenidos mentales expresados por este lenguaje

La historia de la formación de este lenguaje es la clave para descubrir sus significados, pues siguiendo esta historia en contra de la marcha del tiempo, o sea partiendo de lo conocido, en tiempo históricos para llegar a sus orígenes prehistóricos, se descubre una sucesión muy coherente de relaciones recíprocas entre significados y formas que los expresan; [...]

El origen prehistórico está en las primeras experiencias arquitectónicas de la humanidad: el Menhir, el Dolmen, la Caverna. A ellas se fueron agregando otras menos antiguas, tales como la Cornisa y la Escalera. Todas ellas, y sobre todo las tres primeras, dejaron una huella duradera en la conciencia de los individuos y de los pueblos⁵⁵.

55 Luis Moya Blanco, *Sobre el sentido de la arquitectura clásica*, in Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Comisión de Cultura (a cura di), *Tres Conferencias de Arquitectura*, Madrid 1978, pp.11-16.

«Definizione

Intendiamo per architettura classica il gioco combinatorio, mediante regole fisse, di un numero limitato di forme definite. Questo repertorio di forme si può classificare in due gruppi:

- a) Architettura trilitica che impiega gli Ordini dell'Antichità greco-romana e delle sue sistematizzazioni rinascimentali e neoclassiche.
- b) Architettura voltata fondata sul semicerchio e sull'ellisse, sul cilindro semicircolare e ellittico e le combinazioni semplici tra queste figure geometriche. [...]

Per quanto riguarda il classico voltato, le sue regole sono adeguate per una buona costruzione e per una gran varietà di soluzioni, forse perché non sono tanto rigide come le precedenti, quelle proprie della trilitica. [...]

Essenza del sistema.

Precedentemente si è indicato cosa non è architettura classica: non è un sistema speciale di costruzione, poiché ce ne sono altri, tanto trilitici quanto voltati, che non sono classici e sono molto più razionali e pratici; non è neppure un metodo di composizione di edifici, poiché si applica a molti generi differenti di composizione; non è uno schema per complessi urbani, poiché in tutta la sua storia ha adottato tutti i tipi di impianti, sia regolari che irregolari.

Escluso tutto questo, ciò che resta è un insieme limitato di forme e alcune regole per relazionarsi ed articularsi. È la struttura di un linguaggio: il catalogo delle forme è come un dizionario, e le regole sono la sintassi. Osservando la storia dell'architettura classica, si nota che, come in tutte le lingue, si è ricorsi alla sintassi regolare e figurata: la regolare “fa sì che questi legami avvengano nel modo più logico e semplice”. La figurata

Moya si pone in questo processo inesausto che collega, senza soluzione di continuità, la contemporaneità al passato anche a quello remoto degli albori dell'architettura. Gli elementi di un ben definito dizionario architettonico si ripetono essenzialmente simili a se stessi nel corso dei secoli: la dimensione allegorica e simbolica dell'atto del costruire e delle tecniche conseguenti mantengono, per Moya, una fondamentale vitalità diacronica. Il sistema combinatorio dei morfemi determina diversi gradi e diversi livelli di espressività, pur tuttavia mantenendo intelligibile una continuità di fondo, un filo rosso che collega trasversalmente esperienze tettoniche diverse.

L'architettura è in questo senso un linguaggio la cui sintassi si adegua ed evolve progressivamente senza rinunciare mai alle proprie radici arcaiche, le stesse che Moya ricerca ed interroga per la costruzione di una architettura commisurata all'uomo.

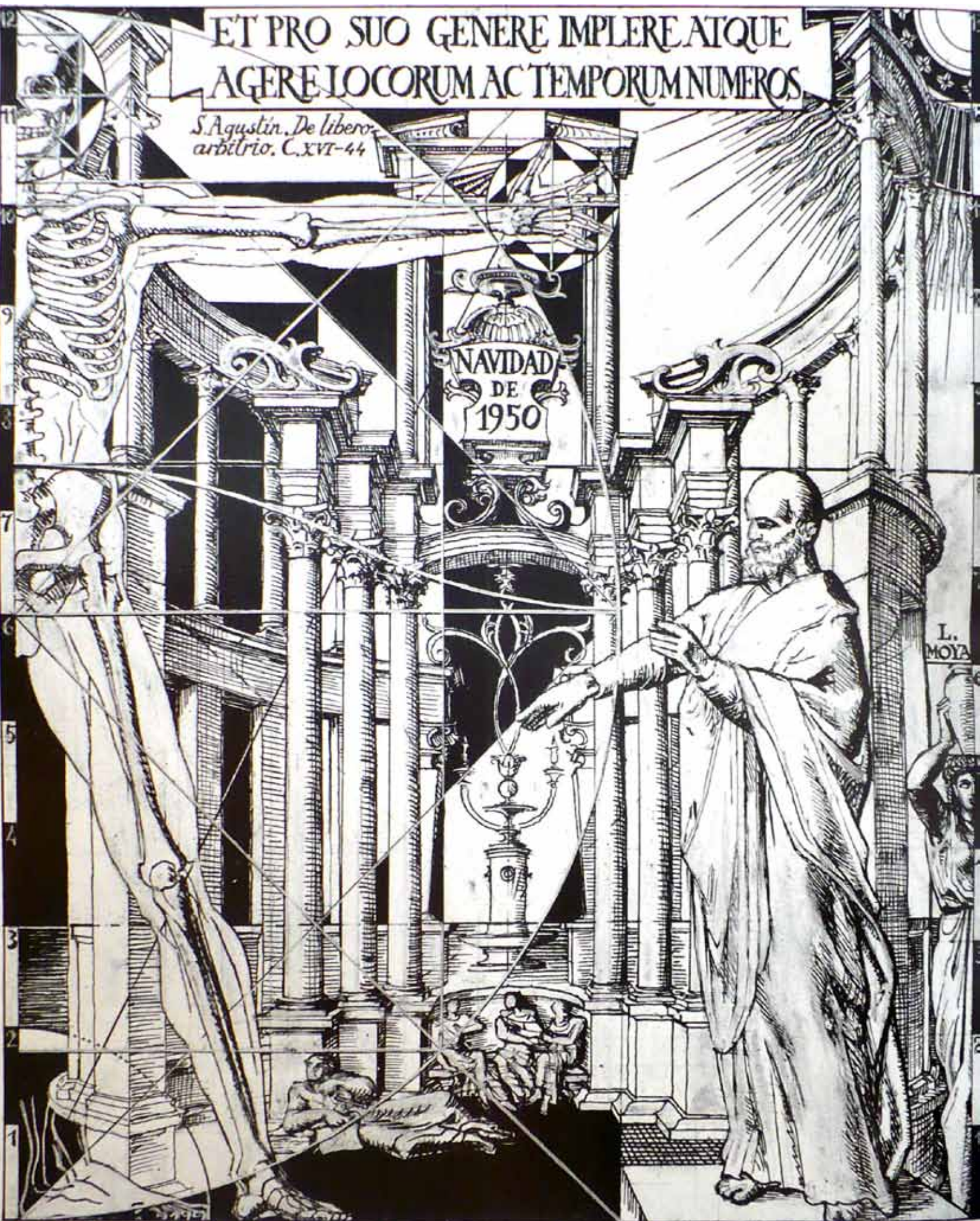
“autorizza l'uso delle figure di costruzione per dare all'espressione del pensiero più vigore ed eleganza” (Diccionario de la R. A. 1970). [...]

Contenuti mentali espressi da questo linguaggio.

La storia della formazione di questo linguaggio è la chiave per scoprire i suoi significati, dunque seguendo la sua storia a ritroso, ossia partendo da ciò che è conosciuto per arrivare alla sua origine preistorica, si scopre una successione molto coerente di relazioni reciproche tra significato e forma che lo esprime. [...] L'origine preistorica sta nelle prime esperienze architettoniche dell'umanità: il Menhir, il Dolmen, la Caverna. A queste si aggiunsero altre più recenti come la Cornice e la Scala. Tutte queste, e soprattutto le prime tre, lasciarono un'impronta duratura nella coscienza degli individui e dei popoli».

ET PRO SUO GENERE IMPLERE ATQUE
AGERE LOCORUM AC TEMPORUM NUMEROS

*S. Agustín. De libero
arbitrio. C. XVI-44*



1.2.4 Osservazioni sulla geometria: dalla misura alla forma

La geometria e il dimensionamento sono temi ricorrenti nella produzione di Luis Moya Blanco. Il riferimento costante – a tratti maniacale – ai sistemi di misurazione spazio-temporale, proporzioni e geometrie, trova un riscontro emblematico in una serie di disegni che l'architetto spagnolo elabora in occasione delle feste natalizie.

Queste cartoline, raccolte nella pubblicazione *Felicitaciones navideñas por el arquitecto Luis Moya*⁵⁶ del 1988, racchiudono in pochi centimetri l'intero mondo di riferimenti di Moya.

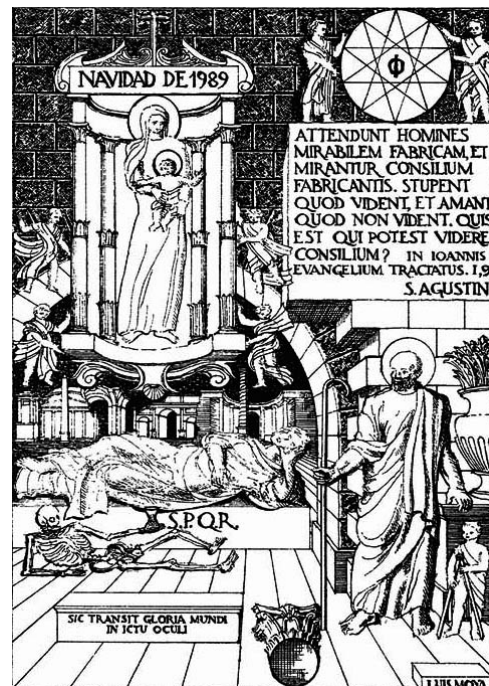
Appaiono costantemente referenze numeriche, strumenti di misurazione e di disegno, e, in diverse versioni, i poliedri regolari che Platone assegnò nel *Timeo* ai quattro elementi; distaccando sempre il più perfetto di essi, il dodecaedro, che rappresenta la totalità.

Numerosi sono i rimandi all'architettura classica, brani di monumenti antichi, capitelli e trabeazioni dove, spesso, sono incise citazioni tratte dai testi di Sant'Agostino. La stessa figura del santo è un motivo ricorrente, così come la figura maschile del saggio, Platone, che misura, indica e insegna. Altri elementi ricorrenti giungono dal simbolismo cristiano: la conchiglia, la foglia di vite, la croce, la vergine con il bambino.

Queste opere grafiche, alla stessa maniera di alcune sue opere di architettura costruite o disegnate, esprimono una certa impressione surrealista vicina agli scenari architettonici di De Chirico, ricordando persino alcune incisioni di memoria piranesiana. Una ulteriore evocazione è quella che dall'incisione

⁵⁶ MARIA ANTONIA FRÍAS SAGARDOY (a cura di), *Felicitaciones navideñas por el arquitecto Luis Moya*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Madrid 1988.

Nella pagina accanto.
L. M. B., *Felicitación navideña*, 1950



L.M.B., *Felicitación navideña*, 1948

Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, incisione 28,9 x 23,9 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

L. M. B., *Felicitación navideña*, 1989

di Albrecht Dürer, *Melencolia I* giunge sino al nostro autore, sia per l'ambientazione, sia per i più puntuali significati allegorico numerologici.

Sul tema della misura, delle proporzioni e della geometria, Luis Moya Blanco elabora una serie di scritti dove analizza sia da un punto di vista compositivo, sia da un punto di vista matematico e geometrico, gli elementi che regolano l'architettura classica. Nei testi sono presenti continui rimandi a testi filosofici come il *Timeo* e il *Filebo* di Platone, il *Fidone* e il *Teeteto* di Socrate ed il testo di riferimento per eccellenza: la *Città di Dio* di Sant'Agostino.

Solo per citare alcuni tra gli articoli pubblicati su riviste come la *Rivista Nacional de Arquitectura*, di cui dal 1960 al 1963 è caporedattore, si trovano: *Datos sobre la composición arquitectónica en la Grecia clásica* del 1950, *La Geometría de los arquitectos griegos preeuclidianos* del 1953 e *Relación de diversas hipótesis sobre la proporción del Partenón* del 1981.

Significativa è, inoltre, la definizione di bellezza in *Notas sobre las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio y San Agustín*, quando afferma:

La belleza está precisamente en el mundo de la aritmética y de la geometría, según los pensadores de la larga serie que cuenta como nombres más conocidos los de Pitágoras, Plotino y San Agustín; esta bellaza es tanto más elevada cuanto más sencillas sean las relaciones matemáticas. Tal es el axioma que rige la composición en la música, la pintura, la escultura y la arquitectura.

Dentro de ese modo de pensar la música debe considerarse como primera entre las artes, pues en ella descubrió Pitágora, de un modo que puede llamarse científico, las relaciones simples entre longitudes de cuerdas que constituyen las bases de la armonía. El oído es un instrumento de medida mucho más perfecto que la vista, y por ello puede suponerse que las artes visuales buscaron sus propias leyes armónicas, no en el testimonio de los ojos, sino en la imitación de las leyes musicales⁵⁷.

57 Luis Moya Blanco, *Notas sobre las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio y San Agustín*, "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Separata de Academia, Madrid, 1978, primer semestre, sta in Antón Capitel (a cura di) *La Arquitectura Cortes y otros escritos*, Luis Moya Blanco, Colegio Oficial de Arquitectos de



L.M.B., *Tavola del sistema modulare*, 1947

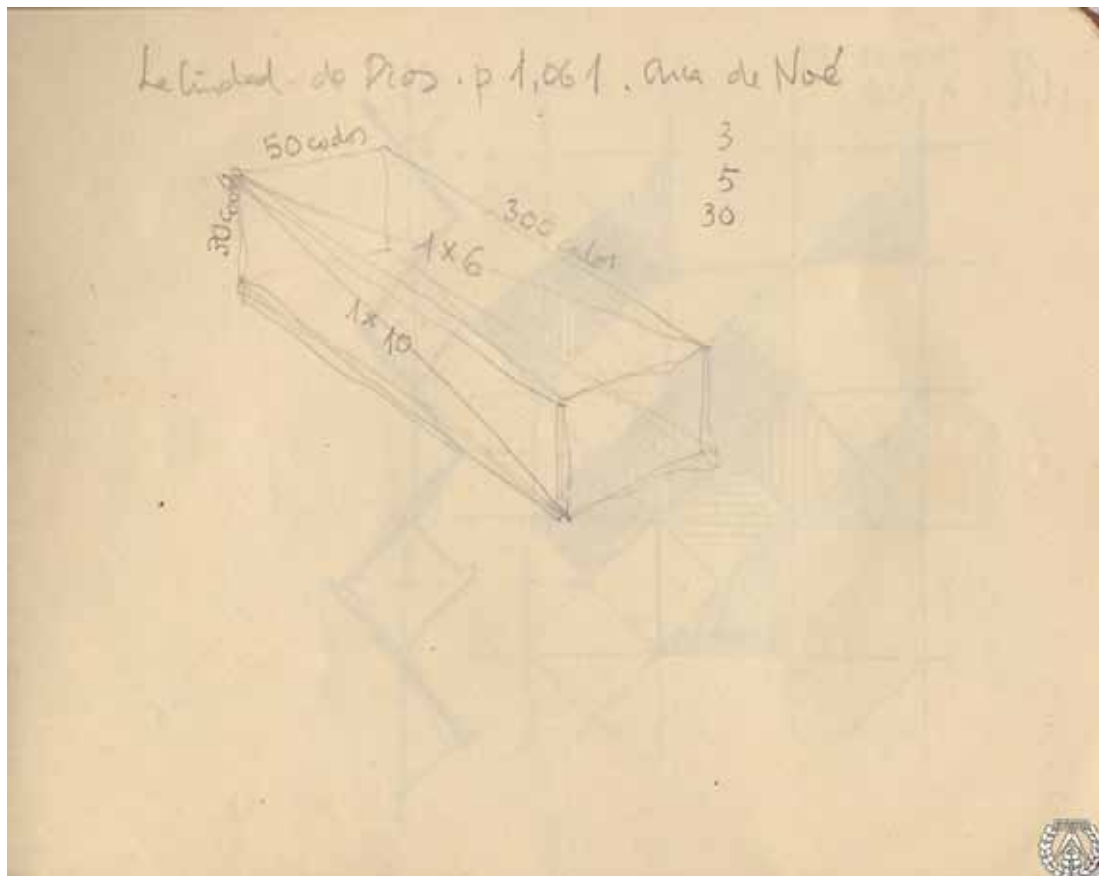
I concetti trattati in questa serie di scritti vengono successivamente ripresi e inseriti all'interno del testo, pubblicato postumo nel 1991, *Consideraciones para una teoría de la estética*. In particolare nel capitolo *La matemática como guía de la creación artística* ritorna sulle questioni matematiche del sistema di Vitruvio, Sant'Agostino e il *modulor* di Le Corbusier di cui scrive:

Los sistemas de proporción fundados en las medidas de un cuerpo humano ideal se han sucedido a lo largo del tiempo, hasta nuestros días. El último es el "Modulor" de Le Corbusier, fundado, como los de Hambidge y Ghyka, en la "sectio áurea"; tiene la particularidad de añadir medidas efectivas a las proporciones; es decir, la estatura no es simplemente la unida abstracta cuyos divisores y múltiplos forman la serie de relaciones ideales, sino una estatura determinada, elegida arbitrariamente por el autor. El propósito de Le Corbusier es organizar las proporciones ideales y las medidas reales dentro de un sólo sistema; el inconveniente que se aprecia desde el primer momento es la dificultad de reunir las medidas, que depende de la estatura de los diversos tipos raciales y de sus variaciones, rápidas en nuestro tiempo por los cambios en el género de vida y el régimen de alimentación, con la perennidad de la matemática. El mismo Le Corbusier hubo de cambiar a lo largo de su trabajo la estatura elegida al principio, y ni aún así pudo emplear su "Modulor" de un modo general⁵⁸.

Madrid, Madrid 1993, p.369.

«La bellezza sta proprio nel mondo dell'aritmetica e della geometria, secondo una lunga serie di pensatori tra i quali i nomi più conosciuti sono Pitagora, Plotino e Sant'Agostino; questa bellezza è tanto più alta quanto più semplici sono le relazioni matematiche. Questo è l'assioma che governa la composizione nella musica, nella pittura e nella architettura. All'interno di questo modo di pensare la musica deve considerarsi come la prima tra le arti, poichè Pitagora in questa scoprì, in modo quasi scientifico, le relazioni semplici tra lunghezze delle corde che costituiscono le basi della armonia. L'udito è uno strumento di misura molto più perfetto della vista, e per questo si può presumere che le arti visive cercarono le proprie leggi armoniche, non con la testimonianza degli occhi, ma nell'imitazione delle leggi musicali».

58 Luis Moya Blanco, *Consideraciones para una teoría de la Estética...*cit., pp.200-201. «Il sistema di proporzioni fondato sulle dimensioni ideali del corpo umano si è succeduto nel corso dei secoli fino ai giorni nostri. L'ultimo è il "Modulor" di Le Corbusier, fondato sulla "sezione aurea"; ha la particolarità di aggiungere dimensioni effettive alle proporzioni, vale a dire, la statura non è semplicemente l'unità astratta i cui divisori e multipli formano la serie di relazioni ideali, ma una statura determinata, scelta arbitrariamente dall'autore. Il proposito di Le Corbusier è organizzare le proporzioni ideali e le dimensioni reali all'interno di un solo sistema; l'inconveniente che si nota subito è la difficoltà di riunire le dimensioni, che dipendono dalla statura delle diverse



L.M.B., Croquis acotado de un prisma con las proporciones del Arca de Noé según el Génesis (MOYA28-18), Grafito spapel ; 124 x 163 mm

Le riflessioni sui sistemi proporzionali trovano ampio spazio non solo tra gli scritti ma diventano oggetto di numerosi disegni e schemi.

Nell'immagine *Proporciones según Vitruvio y San Agustín* Moya appunta due riferimenti bibliografici precisi. Sul fondo della pagina si leggono:

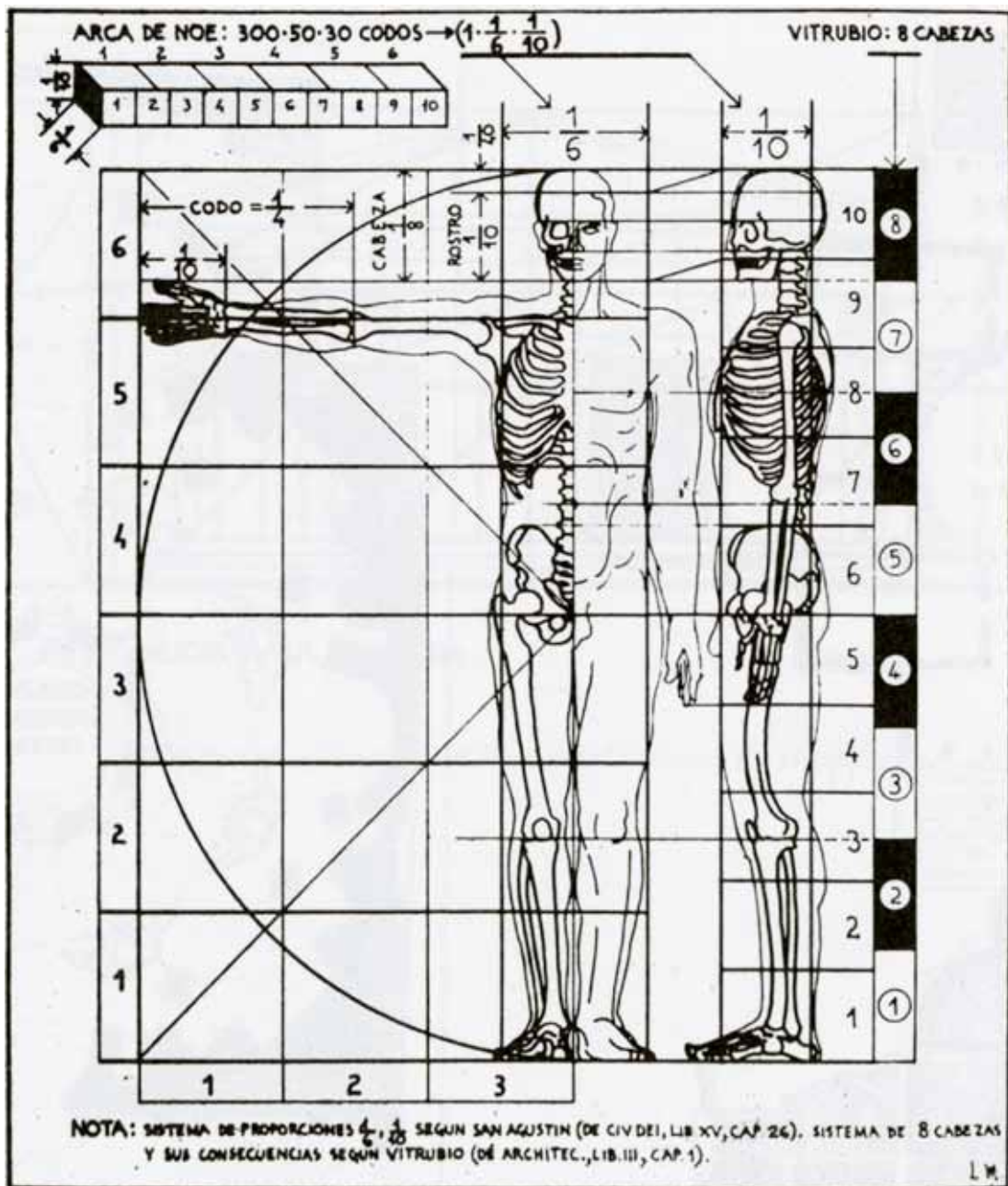
NOTA: SISTEMA DE PROPORCIONES 1/6, 1/10
SEGUN SAN AGUSTIN (DE CIV. DEI, LIB. XV, CAP. 26).
SISTEMA DE 8 CABEZAS Y SUS CONSECUENCIAS
SEGUN VITRUBIO (DE ARCHITET., LIB. III, CAP. 1).

Seguendo le annotazioni bibliografiche si può infatti riprendere il passo *Che l'arca di Noè significa Cristo in tutte le cose, e la Chiesa all'interno del XV libro de Della Città di Dio*.

Dimensioni dell'arca e del corpo umano.

C'è poi l'ordine di Dio a Noè, uomo giusto e, come di lui afferma con verità la Scrittura, perfetto nella sua generazione, non certamente come diverranno perfetti i cittadini della città di Dio nella condizione d'immortalità, con la quale saranno eguali agli angeli di Dio, ma come possono esser perfetti in questo esilio. Dunque Dio gli ordinò di costruire l'arca con la quale sfuggire alla rovina del diluvio assieme ai suoi familiari, cioè moglie, figli e nuore e con gli animali che per comando di Dio entrarono assieme a lui nell'arca. Essa è senza dubbio allegoria della città di Dio esule nel tempo, cioè della Chiesa che ottiene la salvezza mediante il legno nel quale fu appeso il Mediatore di Dio e degli uomini, l'uomo Cristo Gesù. Le misure stesse della lunghezza, altezza e larghezza dell'arca simboleggiano il corpo umano perché si ebbe l'annuncio profetico che Gesù sarebbe venuto e venne in un vero corpo umano. Difatti la lunghezza del corpo umano dalla sommità della testa ai piedi è sei volte la larghezza da un fianco all'altro e dieci volte l'altezza, la cui misura si ha nel fianco dal dorso all'addome. Quindi se misuri l'uomo disteso, supino o bocconi, è lungo dalla testa ai piedi sei volte più che largo

etnie e le sue variazioni, ai giorni nostri rapide per il cambiamento nello stile di vita e nel regime alimentare, con la perennità della matematica. Lo stesso Le Corbusier dovette cambiare durante la sua carriera la statura scelta all'inizio, così nessuno poté impiegare il suo "Modulor" in modo generale».



da destra a sinistra o da sinistra a destra e dieci volte più che alto da terra. Per questo appunto è stata costruita l'arca di trecento cubiti in lunghezza, cinquanta in larghezza e trenta in altezza. L'apertura da un lato è la ferita con cui fu trafitto il costato del Crocifisso. Per essa entrano quelli che vengono a Lui perché da lì sgorgano i sacramenti con cui sono iniziati i credenti. L'ordine di costruirla con tavole di forma quadra simboleggia la vita dei santi stabile da ogni parte. Difatti da qualsiasi parte volterai un quadrato resterà quadrato. Anche le altre indicazioni sulla costruzione dell'arca sono simboli di realtà riguardanti la Chiesa ⁵⁹.

La citazione vitruviana a cui si riferisce la didascalia è la seguente:

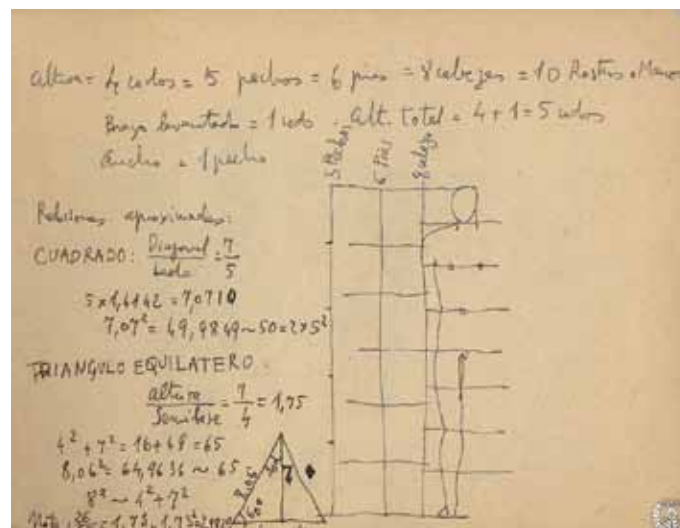
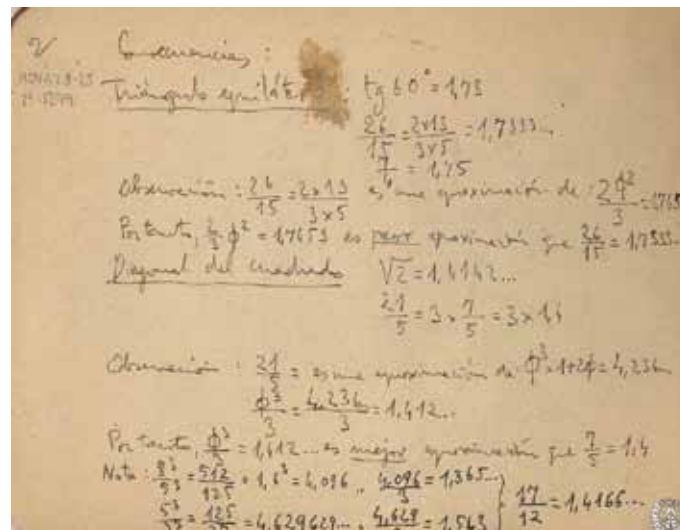
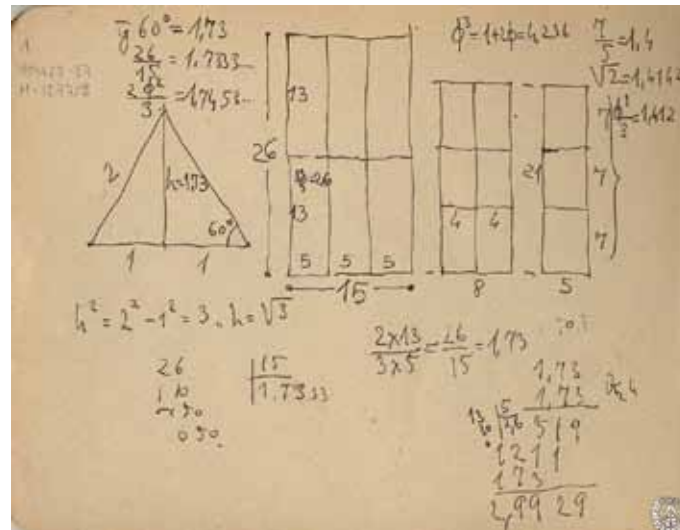
La natura ha creato il corpo umano in modo tale che il volto, a partire dal mento fino alla sommità della fronte alla radice dei capelli, sia la decima parte dell'insieme e così il palmo della mano, dall'articolazione all'estremità del dito medio; la testa, dal mento alla sommità, è di un ottavo; un sesto lo abbiamo dall'alto del petto, collo compreso, alla radice dei capelli; e un quarto <dalla metà del petto> alla nuca. Il volto stesso è suddiviso, in senso verticale, in tre parti equivalenti: una che va dal mento alle narici, l'altra dal naso alle sopracciglia e l'ultima da queste all'attaccatura dei capelli. Il piede è un sesto dell'altezza del corpo; il cubito, come pure il petto, un quarto. Anche le altre membra hanno una loro proporzione e misura tanto che, proprio regolandosi su questo canoni, i pittori e gli scultori antichi conseguirono notevole gloria.⁶⁰

Nel 1978 Moya sembra dunque essere giunto ad una sorta di conclusione sulle questioni legate alla proporzione. Il testo *Notas sobre las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio y San Agustín* si chiude, infatti, con parole di sfiducia e rassegnazione nei confronti del mondo moderno nell'impossibilità da parte dell'architettura di poter trasmettere e far percepire attraverso le sue forme la bellezza ideale.

La cuestión de las proporciones ideales, de los esfuerzos

⁵⁹ San Aurelio Agostino, *Della Città di Dio* (413-426 d. C.), xxxxxxxxxxxxxxxx

⁶⁰ Marco Vitruvio Pollione, *De Architettura*, Libri X, Edizione Studio Tesi, Padova 1990, p. 125-126.



L.M.B., *Diversi tracciati geometrici relativi al triangolo equilatero e a una serie di rettangoli*, 1947, penna su carta, 124 x 164 mm, Archivio ETSAM (MOYA28-27_A)

L.M.B., *Relazioni geometriche*, 1947, Penna su carta, 124 x 164 mm, Archivio ETSAM (MOYA28-28-B)

L.M.B., *Sistema proporzionale del corpo umano basato su Vitruvio e uno schema geometrico*, 1947, penna su carta, 124 x 164 mm, Archivio ETSAM (MOYA28-28_B)

por hacerlas perceptibles en las obras de arte y de la imposibilidad de conseguirlo por completo, ha de resolverse conforme a esta resignada opinión; pero si la necesidad actual de una arquitectura para las masas obliga a la normalización, ésta necesita organizarse con proporciones pitagóricas, y se llega a la paradoja de volver a las proporciones ideales más abstractas por medio de la prefabricación, es decir, por simple consideraciones económicas y fabriles. La arquitectura moderna podrá complacerse en la creación de formas ideales, como lo pudo hacer el arquitecto antiguo en la primera etapa antes indicada de su trabajo, pero habrá de prescindir de la segunda, en la que se trata de conseguir que tales formas sean percibidas, y que por tanto sean éstas un camino que permita al espectador acercarse a la contemplación de la belleza ideal; en definitiva, se ha de renunciar a satisfacer la necesidad estética que siente todo ser humano que posea la plenitud de sus facultades mentales.⁶¹

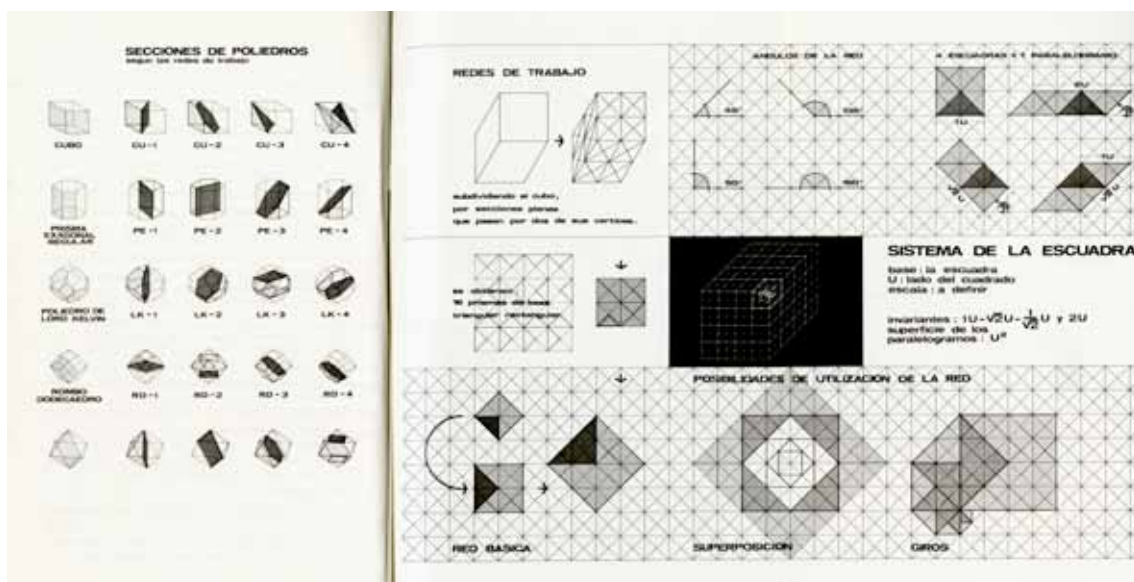
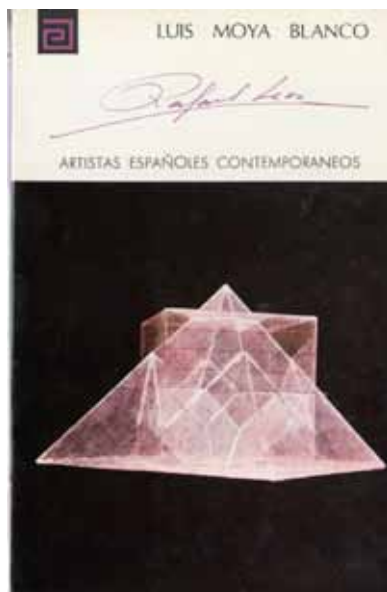
Nonostante queste parole di sfiducia, nello stesso anno Moya pubblica un volume all'interno della collana *Artistas Españoles Contemporáneos* dal titolo *Rafael Leoz*.

La scelta di scrivere su questo architetto non è casuale.

Rafael Leoz, di circa venti anni più giovane, aveva sviluppato nel corso della sua professione un interesse per le leggi matematiche che governano l'architettura, come si legge in *Reti e ritmi spaziali* del 1969, trovando nella residenza sociale l'applicazione del suo "Modulo Elle". Dice Le Corbusier dell'opera di Leoz: "Il Modulo di Leoz è tanto importante per l'architettura di oggi come lo sono state le mie idee degli anni venti e trenta" e ancora: "Leoz ha

61 Luis Moya Blanco, *Notas sobre las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio y San Agustín...*cit., p. 380.

«La questione delle proporzioni ideali, degli sforzi per renderle percettibili nelle opere d'arte e dell'impossibilità di ottenerlo completamente, si deve risolvere compatibilmente a questa rassegnata opinione; ma se la necessità attuale di un'architettura per le masse obbliga alla normalizzazione, questa deve organizzarsi con proporzioni pitagoriche, e si arriva al paradosso di ritornare alle proporzioni ideali più astratte per mezzo della prefabbricazione, cioè, per semplici considerazioni economiche ed industriali. L'architettura moderna potrà compiacersi della creazione di forme ideali, come poté farlo l'architetto antico nella prima fase del suo lavoro già indicata, ma prescinderà dalla seconda, nella quale si cerca di ottenere che tali forme siano percepite, e pertanto che siano una via che permetta allo spettatore di avvicinarsi alla contemplazione della bellezza ideale; in definitiva, deve rinunciare a soddisfare la necessità estetica che sente ogni essere umano nel pieno delle sue facoltà mentali».



L.M.B., *Rafael Leoz*, colección Artistas Españoles Contemporáneos, edito da Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1978. Copertina e tavola interna sulla sezione dei poliedri e le reti di lavoro.

trovato le leggi matematiche che regolano l'armonia attuale"⁶².

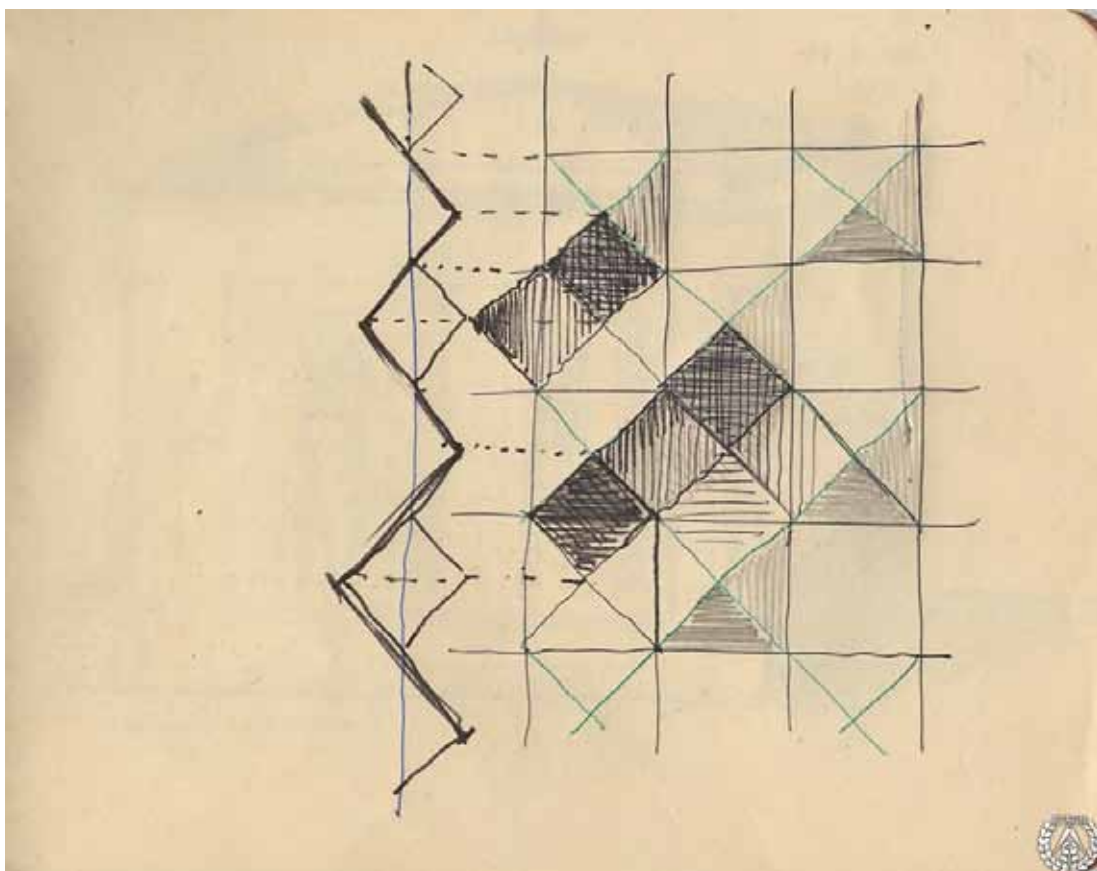
L'interesse che Luis Moya Blanco sviluppa verso le sue teorie è, ancora una volta, in relazione alla ricerca di regole per la composizione dello spazio.

Conviene explicar la relación que establecía Leoz entre la ordenación ideal del espacio y las necesidades espirituales del hombre; en este caso, la referencia se concreta en la necesidad de la belleza. Leoz era arquitecto, y por tanto cultivaba una bella arte; lo que hiciese habría de ser bello, y esta cualidad no la reducía al simple agrado superficial que resulta de la decoración, o de los materiales, o de las soluciones formales ingeniosas y llamativas. Iba él en busca de la belleza inteligible, que resultaría de la geometría de los espacios que había de crear a todas las escalas, desde la urbanización al mueble; esta belleza, proclamada por San Agustín de un modo radical, con su base en Platón y Plotino, tenía también la unidad predicada por los aristotélico-tomistas, pues cualquier forma y medida del objeto formaba parte de las redes ideales que había concebido. Estas redes atrapan todo objeto arquitectónico, y lo moldeaban según normas de forma y proporción, inmutables para cada red; la libertad del arquitecto no se anula en este sistema, pues su subjetividad intuirá la red que le conviene para su obra de creación, y la propia red le sugerirá nuevas formas. Será como el esqueleto para un cuerpo humano, que no puede ser bello si el esqueleto no lo es⁶³.

⁶² Luis Moya Blanco, *Rafael Leoz*, colección Artistas Españoles Contemporáneos, edito da Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1978, p. 93.

⁶³ *Ibidem*, pp. 9-10.

«È necessario spiegare la relazione che Leoz stabilì tra l'organizzazione ideale dello spazio e le necessità spirituali dell'uomo; in questo caso, il riferimento si concretizza nella necessità della bellezza. Leoz era architetto, e pertanto coltivava una bella arte; ciò che faceva doveva essere bello, e questa qualità non la ridusse alla semplice estetica superficiale risultante dalla decorazione, o dai materiali, o dalle soluzioni formali ingegnose e attrattive. Lui cercava la bellezza intellegibile, risultato della geometria degli spazi che doveva creare a tutte le scale, dall'urbanistica all'arredo; questa bellezza, proclamata da Sant'Agostino in modo radicale, che trovava le basi in Platone e Plotino, aveva anche quell'unità predicata dagli aristotelici-tomisti, poiché ogni forma e dimensione dell'oggetto formava parte della rete ideale che aveva concepito. Queste reti racchiudono tutto l'oggetto architettonico, e lo modellano secondo le norme di forma e proporzione, invariabili per ogni rete; la libertà dell'architetto non si annulla in questo sistema, infatti la sua soggettività intuirà la rete che conviene per il suo lavoro creativo, e la propria rete gli suggerirà nuove forme. Sarà come lo scheletro per un corpo umano, che non può essere bello se non lo è lo scheletro stesso».



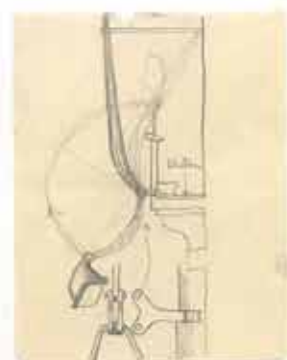
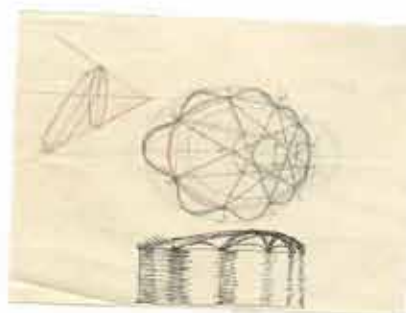
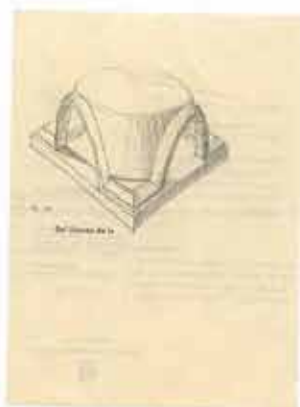
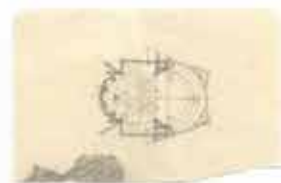
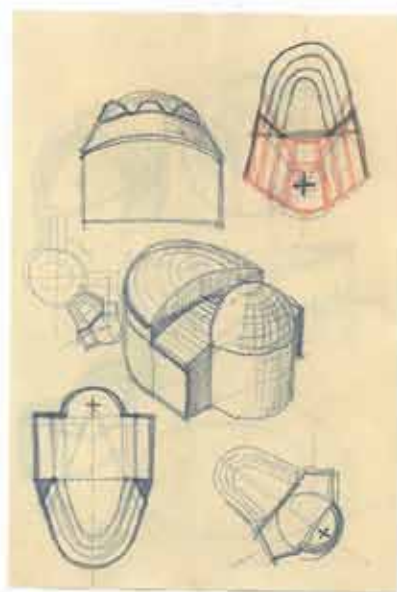
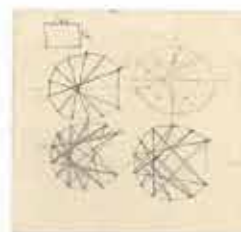
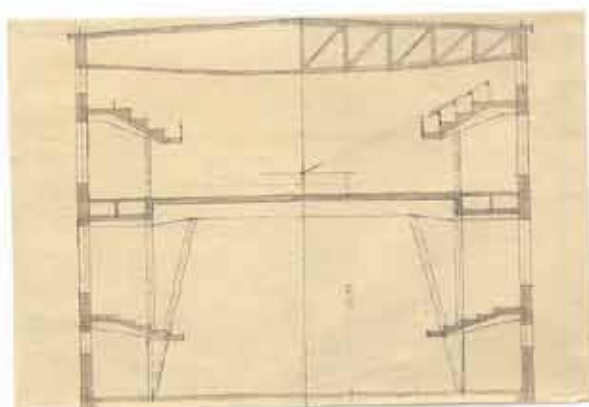
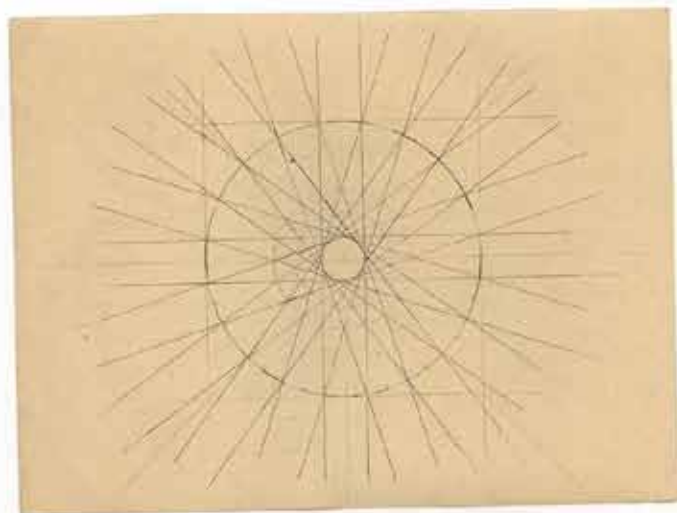
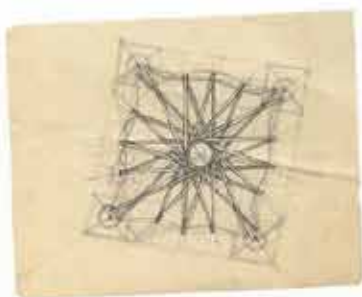
L.M.B., *Pianta e sezione di un tracciato geometrico composto da piramidi a basa quadrata*, 1978, penna e grafite su carta, 138 x 220 mm, Archivio ETSAM (MOYA28-19)

La ricerca del “bello” è, in senso neo-platonico, la ricerca della rettitudine, della commisurazione tra “bello” e “buono”. Il bello è “misura” esattamente come il “buono” è misura. La buona architettura è “bella” e “buona”: *firmitas, utilitas venustas* sono le tre categoria di conformità albertiane che riassumono il senso della costruzione e dell’operare dell’architetto. Ciò che è bello è anche buono. In questo senso Moya aderisce ai postulati di Rafael Leoz, nella sua personale ed originale ricerca di una architettura del bello come conformità al buono. Per Moya è molto di più che la semplice adesione ad un enunciato, è la profonda ricerca di una matrice archetipica, di un Principio di natura universale – cosmica – capace di pervadere l’intera opera dell’architetto e renderla conforme ai principi immutabili della antica saggezza.

SECONDA PARTE
Architettura religiosa

Capitolo 2.1.
L'idea dello spazio sacro

Handwritten notes in a columnar format, likely a list or index of architectural elements or projects. The text is written in a cursive script and includes various terms and descriptions.



2.1.1 L'idea dello spazio sacro

Quizá sea en el tema eclesiástico donde la calidad del trabajo de Luis Moya brille con mas intensidad. Desde la idea de una forma elaborada y perfecta, expresiva de la divinidad y capaz así de superar cualquiera que fuesen las contradicciones, hasta el logro de la máxima simplicidad espacial, la arquitectura religiosa de nuestro autor estuvo presiedida por la identidad entre construcción y forma, uno de los ideales más altos y ambiciosos que un arquitecto puede perseguir. Lograr que ambos mundos fueran compatibles y perfecto; esto es, que armonizaran sus muy diferentes razones, fue sin duda su fortuna.¹

L'opera ecclesiastica di Moya è, rispetto a tutta la sua carriera, la più tardiva e, sebbene la sua produzione non fu abbondantissima, fu tuttavia molto intensa.

La scelta di analizzare i soli edifici religiosi nel lungo arco temporale che va dal 1945 al 1970, nasce dal volersi slegare dalla categoria dello stile e, al contrario, ricercare i tratti comuni, le invarianti compositive di un medesimo edificio che si sono consolidate nel tempo, studiando perciò l'evoluzione di un medesimo edificio: la chiesa.

Le due date si riferiscono, infatti, al primo progetto per la chiesa di San Agustín – massima sintesi della serie a pianta ellittica – e l'ultimo edificio religioso da lui realizzato ovvero Nuestra Señora de la Araucana.

Sebbene la prima chiesa madrilenasia al centro di numerose

¹ Antón Capitel, Javier García-Gutierrez Mosteiro, *Luis Moya Blanco Arquitecto 1904-1990...cit.*, p. 112.

«È forse nel tema ecclesiastico che la qualità dell'opera di Luis Moya brilla con più intensità. Dall'idea di una forma elaborata e perfetta, espressione della divinità e capace così di superare qualsiasi contraddizione, fino al raggiungimento della massima semplicità spaziale, l'architettura religiosa del nostro autore fu governata dall'identità tra costruzione e forma, uno degli ideali più alti e ambiziosi che un'architetto possa perseguire. Ottenere che entrambi i mondi fossero compatibili e perfetti; ovvero che armonizzassero le loro ragioni così differenti, fu senza dubbio la sua fortuna».

Pagina affianco:

L. M. B., *Schizzi di chiese*, s.d. Archivio ETSAM (senza catalogazione)

riflessioni sull'idea di architettura di Moya, poco è stato scritto a proposito dei progetti successivi.

Nella bibliografia attuale vi è una sorta di discorso rimasto in sospeso, di scarso interesse, sull'ultimo periodo professionale dell'autore. Nel testo di riferimento sull'architetto di Antón Capitel, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*², che possiamo definire come la prima monografia sul Moya Blanco, vengono analizzati gli scritti fino al 1957³ e, in maniera molto rapida, si trattano i progetti posteriori a San Agustín.

L'obiettivo di Capitel è infatti quello di portare alla luce il classicismo di Moya, nel linguaggio come nelle forme e, pertanto, non poteva costituire un esempio il suo recente passato.

È però interessante notare che, come Capitel stesso scrive, gli scritti posteriori al 1957 fossero utili “ [...] para comprobar cuáles eran, en el obligado abandono práctico de sus convicciones classicistas, los principios de la arquitectura que consideraba intactos⁴”.

Sull'“obligado abandono” è opportuno fare alcune considerazioni. In primo luogo questo abbandono ci consente di postulare la tesi per cui la costruzione diventi il vero *fil rouge* che collega le architetture di Moya nella loro interezza.

La seconda considerazione è sul perché questo abbandono avvenga in modo forzato. Rispondono a questo quesito ragioni di carattere differente. Anzitutto è doveroso considerare il clima politico e culturale di una Spagna che, nel 1957, si preparava a vivere il *desarrollo*, il miracolo economico che sarebbe durato fino al 1973 e che sanciva ufficialmente l'uscita della nazione da un lungo periodo di isolamento tanto politico quanto culturale.

La ripresa spagnola è da intendersi non solo in senso lato come momento di apertura verso gli altri paesi, ma per gli architetti dell'epoca diventa l'occasione per misurarsi con interventi di ricostruzione e, in molti casi, con la realizzazione di nuovi

2 Antón Capitel, *La arquitectura de Luis Moya Blanco...cit.*

3 Anno di conclusione dei lavori all'Universidad Laboral di Gijón.

4 *Ibidem*, p. 14.

«[...]per dimostrare quali fossero, nell'obbligato abbandono pratico delle sue convinzioni classiciste, i principi dell'architettura che considerava intatti».

quartieri. Il flusso migratorio dei lavoratori che via via abbandona le campagne per insediarsi nelle periferie dei centri abitati, richiede immancabilmente l'edificazione di una chiesa, segno caratterizzante la nascita di una nuova comunità.

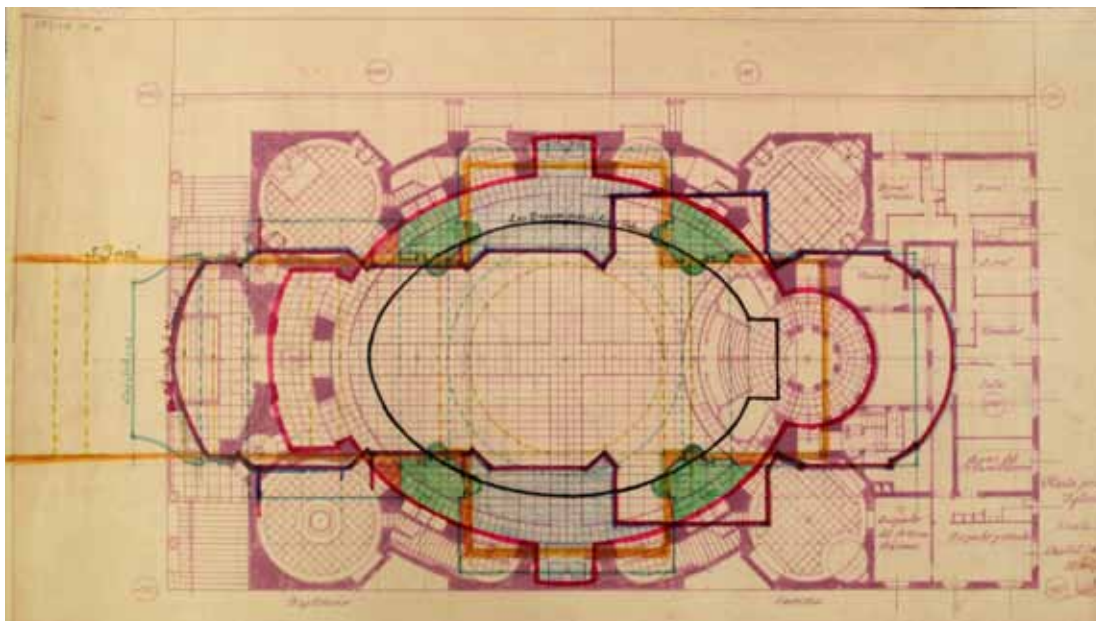
Il rapporto tra chiesa cattolica e stato è, infatti, molto forte tanto che il dittatore Franco farà della religione cristiana uno dei valori primari della sua politica, assicurandosi la presenza, tra le cariche ministeriali, di un discreto numero di membri dell'Opus Dei. In questo senso, di rilevante importanza è il Concordato del 1953 nel quale la Santa Sede sancisce "la creazione di un adeguato patrimonio ecclesiastico che assicuri una congrua dotazione del culto e del clero"⁵.

5 INTER SANCTAM SEDEM ET HISPANIAM SOLLEMNES CONVENTIONES

In nome della Santissima Trinità la Santa Sede Apostolica e lo Stato spagnolo, animati dal desiderio di assicurare una feconda collaborazione per il maggior bene della vita religiosa e civile della Nazione spagnuola, hanno determinato di stipulare un Concordato che, riassumendo gli Accordi anteriori e completandoli, costituisca la norma che deve regolare le reciproche relazioni delle Alte Parti contraenti, in conformità con la Legge di Dio e la tradizione cattolica, della Nazione spagnuola. A tal fine Sua Santità il Papa, PIO XII ha nominato Suo Plenipotenziario: Sua Eccellenza reverendissima Monsignor Domenico Tardini, Pro-Segretario di Stato per gli Affari Ecclesiastici Straordinari, e Sua Eccellenza il Capo dello Stato spagnolo, Don FRANCISCO FRANCO BAHAMONDE, ha nominato Suoi Plenipotenziari: Sua Eccellenza Don Alberto Martín Artajo, Ministro degli Affari Esteri, e Sua Eccellenza Don Fernando María Castiella y Maíz, Ambasciatore di Spagna presso la Santa Sede, i quali, scambiati i loro Pieni Poteri e trovati in buona e dovuta forma, hanno convenuto negli articoli seguenti :[...]

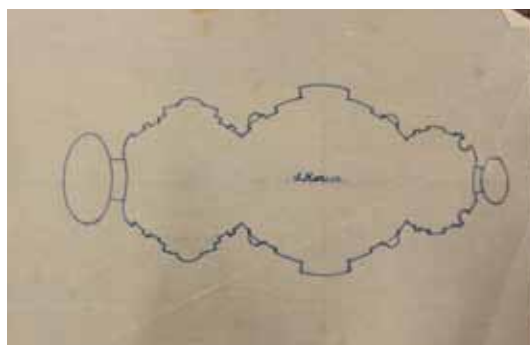
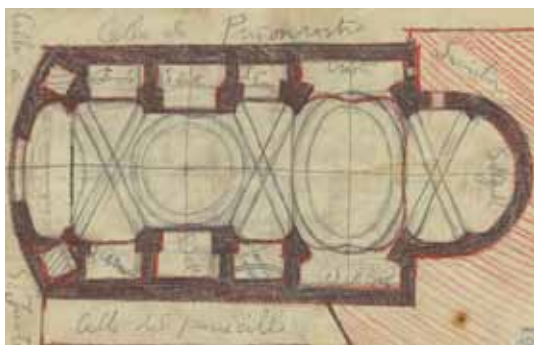
Articolo XIX

1. La Chiesa e lo Stato studieranno, di comune accordo, la creazione di un adeguato patrimonio ecclesiastico che assicuri una congrua dotazione del culto e del clero.
2. Nel frattempo lo Stato, a titolo di indennizzazione per le passate alienazioni di beni ecclesiastici e come contributo all'opera della Chiesa a favore della Nazione, le assegnerà un'adeguata dotazione annua. Questa comprenderà, in particolare, gli assegni da corrispondersi agli Arcivescovi e Vescovi diocesani, ai loro Coadiutori, Ausiliari, Vicari Generali, al Clero dei Capitoli Cattedrali e delle Collegiate, al Clero parrocchiale nonché i contributi in favore dei Seminari e delle Università ecclesiastiche e per l'esercizio del culto. Per quel che riguarda le dotazioni dei Benefici non concistoriali ed i contributi per i Seminari e le Università ecclesiastiche continuano a valere le norme fissate nei relativi Accordi del 16 Luglio e dell'8 Dicembre 1946. Rimane inteso che se in avvenire si verificheranno notevoli mutazioni nella situazione economica generale, le dotazioni di cui sopra saranno opportunamente adeguate alle nuove circostanze, in modo da assicurare sempre il mantenimento del culto ed un congruo sostentamento del clero.
3. Lo Stato, fedele alla tradizione nazionale, concederà annualmente sovvenzioni per la costruzione e la conservazione di Chiese parrocchiali e rettorali e di Seminari; per l'incremento degli Ordini, Congregazioni o Istituti ecclesiastici dedicati ad attività missionarie e per il mantenimento dei Monasteri di rilevante valore storico esistenti in Spagna, come anche per aiutare il sostentamento del Collegio Spagnuolo di San Giuseppe e della Chiesa e Residenza spagnuola di Monserrato, in Roma.



L.M.B., *Studio comparativo di chiese spagnole XVII-XVIII sec.* inscritte all'interno della pianta di San Agustín, marzo 1948, Archivio ETSAM (P) 15-15-A

- Iglesia de San José, Madrid 1730-1748
- Iglesia de las Salesas Reales oggi Iglesia de Santa Barbara, Madrid 1748
- Basilica Pontificia de San Miguel, Madrid 1739
- Basilica de la Virgen de los Desemparados, Valencia 1667



L.M.B., *Iglesia pontificia de San Miguel planta*, 1920, grafite e pastello rosso su carta, 200 x 130 mm, Archivio (MOYA27-08)

L.M.B., *Iglesia de San Marcos planta*, s.d., Archivio ETSAM (P) 15 2 53 H

Le questioni sul contesto spagnolo verranno riprese e argomentate in maniera più precisa nel paragrafo *“I mutamenti delle condizioni sociali e liturgiche nella Spagna franchista”*, data l'importanza cruciale di avvenimenti quali, primo fra tutti, il Concilio Vaticano II.

Per Luis Moya Blanco il modello del comportamento cristiano deve essere riflesso in una architettura che riassume i principi di ordine e semplicità, di moderazione e di equilibrio, di perfezione espressiva e di predominio della vista sugli altri sensi.

Si tratta perciò di una architettura capace di assumere significati, in particolare quello per cui il bello è il volto del bene.

L'idea dello spazio sacro per Moya si fonda in un primo momento su un riferimento storico preciso: l'architettura ecclesiastica barocca di Madrid che ridisegna e misura al punto di utilizzare alcune piante di chiese storiche come strumento di verifica, inscrivendole all'interno dei suoi stessi progetti. Tale riferimento, così evidente nelle prime opere come San Agustín, andrà via via perdendosi, mantenendo però inalterato l'utilizzo della pianta centrale e la grande attenzione verso il rapporto tra forma e costruzione.

4. Lo Stato darà alla Chiesa la propria collaborazione per la creazione ed il finanziamento di istituzioni assistenziali in favore del clero anziano, infermo od invalido, ed assegnerà una adeguata pensione ai Prelati residenziali che, per ragioni di età o salute, si ritirassero dal loro ufficio.

STATO	CHIESA	PROGETTI LUIS MOYA BLANCO
<p>GUERRA CIVILE 1936-1939</p>		
<p>1940</p> <p>II GUERRA MONDIALE 1939-1945</p>		
<p>1945</p>	ancora in vigore	San Augustin, Madrid 1945-1955
<p>ISOLAMENTO 1945-1953</p>	1577, <i>Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae</i> , CARLO BORROMEO	
<p>1950</p>		
<p>FINE ISOLAMENTO 1953-1957 1953, Patto di Madrid USA-Spagna 1955, Ingresso Nazioni Unite</p>		Nuestra Señora del Pilar Madrid, 1959 -1960
<p>1955</p>		
<p>1960</p>		
<p>DESAROLLO miracolo spagnolo 1957-1973</p>		Santa María Madre de la Iglesia, Madrid 1966-1969
<p>1965</p>		
<p>1970</p>		Nuestra Señora de la Araucana, Madrid 1970-1971
<p>ARRESTO CRESCITA 1973, crisi energetica</p>	CONCILIO VATICANO II 1962-1965 1963, <i>Sacrosanctum Concilium</i>	
<p>1975</p> <p>1975, morte di Francisco Franco incoronazione di Juan Carlos di Borbone</p>		

2.1.2 I mutamenti delle condizioni sociali e liturgiche nella Spagna franchista

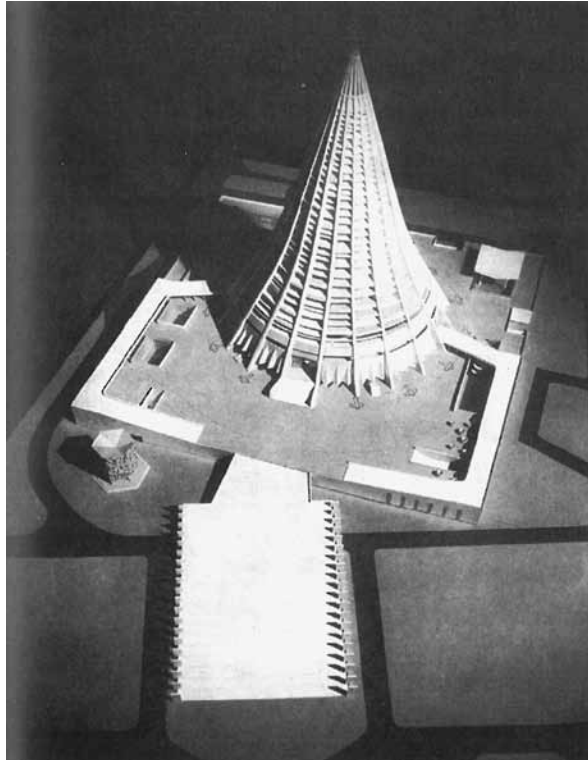
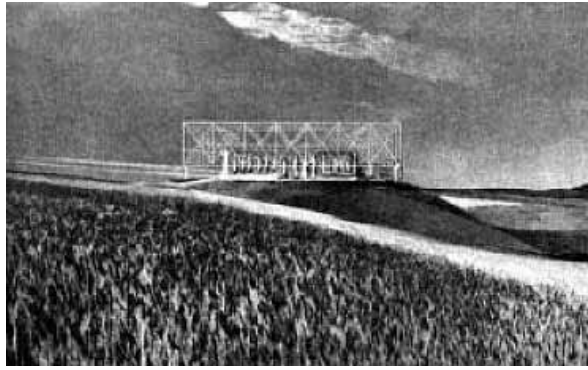
L'edificazione di una chiesa non è solo il far fronte ad una necessità concreta dettata da fattori contingenti, ma costituisce il punto di partenza per l'apertura di un dibattito che vede presenti i maggiori professionisti di tutto il paese. La partecipazione di Moya attraverso articoli e interviste ci restituisce sul piano teorico quell'idea di fondo che sta alla base del suo operare pratico, facendoci meglio comprendere allora quel passaggio o, come direbbe Capitel, quell'abbandono del classicismo.

Il suo prestigio come teorico, come pensatore identificato nella fede cristiana e come costruttore di chiese, trovò spazio, in diverse occasioni, all'interno di importanti concorsi di architettura religiosa come il *Premio Nacional de Arquitectura* 1954 con il tema "Una capilla en el Camino de Santiago"; il concorso internazionale per la "Basilica della Vergine delle Lacrime" a Siracusa del 1955; e il concorso di idee per la "Iglesia Parroquial de San Esteban Protomártir", a Cuenca, 1960. In queste tre occasioni ebbe modo di esprimere le proprie opinioni e considerazioni sul suo modo di intendere il tema dello spazio sacro e quali fossero le tendenze nella Spagna dell'epoca, a tre soli anni dall'emanazione del *Sacrosanctum Concilio*.

Nel secondo numero della rivista "Fede e Arte" del 1960⁶ (uno dei due unici articoli pubblicati in Italia), Moya delinea la situazione spagnola nell'articolo *L'architettura spagnola contemporanea in Spagna*. Del tutto interessante è la lettura che ne esce. Moya classifica le "forme moderne delle chiese" in tipo sociale, tipo familiare e tipo mistico. Al primo tipo corrispondono quelle tracciate per soddisfare la necessità urgente di riunire una gran folla di fedeli in

⁶ Luis Moya Blanco, *L'architettura religiosa contemporanea in Spagna*, in "Fede e Arte", anno VII, n.2, aprile-giugno 1960, pp. 196-236.

Pagina affianco:
Schema riassuntivo dei mutamenti politici ed ecclesiastici in relazione ai progetti oggetto di studio



Francisco Javier Sáenz de Oíza, José Luis Romaní, Jorge Oteiza, *Premio Nacional de Arquitectura, Una capilla en el Camino de Santiago*, 1954, primo premio

Michel Andrault, Pierre Parat, *Concorso internazionale per Basilica della Vergine delle Lacrime, Siracusa*, 1955, primo premio

José Luis Esteve, José Luis Rokiski, José Enrique Sobrini, *Concorso di idee per la Iglesia Parroquial de San Esteban Promártir, Cuenca*, 1960, primo premio

un tempio costruito rapidamente, con scarsi mezzi economici e, a volte su un terreno troppo piccolo. Sono spesso costituiti da grandi navate di un evidente carattere industriale e costruite in cemento armato. Chiese che sfavoriscono il raccoglimento individuale. Un esempio è costituito dalla parrocchia di San José a Bilbao.

Il tipo familiare è quello in cui i fedeli circondano l'altare formando un'assemblea, *ecclesia*. Tempio adatto per la predicazione, la messa dialogata. È come se i fedeli si sentissero in famiglia. Costituiscono precedenti di questo genere le basiliche cristiane di Roma, le chiese latine e le chiese dei Gesuiti.

Moya definisce il terzo tipo mistico perché corrisponde a quelle chiese che favoriscono il raccoglimento mediante la convergenza di tutte le linee verso l'altare, dove si trova la luce, in contrasto con la navata immersa nella penombra come la chiesa dei Domenicani ad Alcobendas, Madrid, opera di Miguel Fisac.

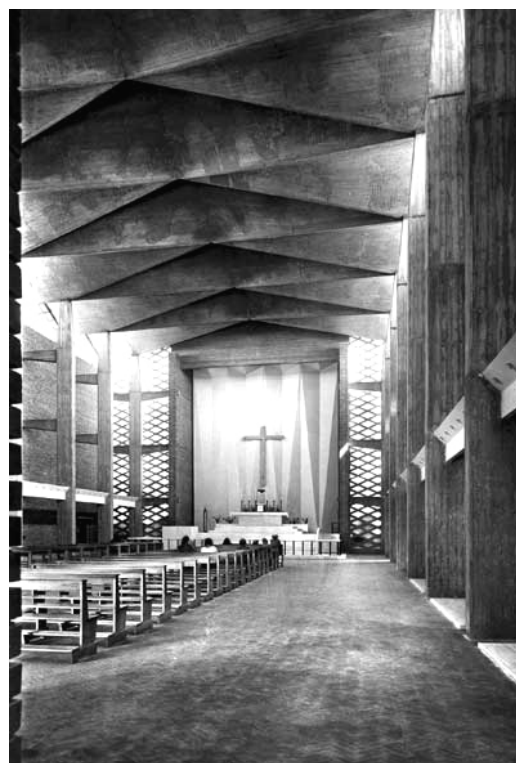
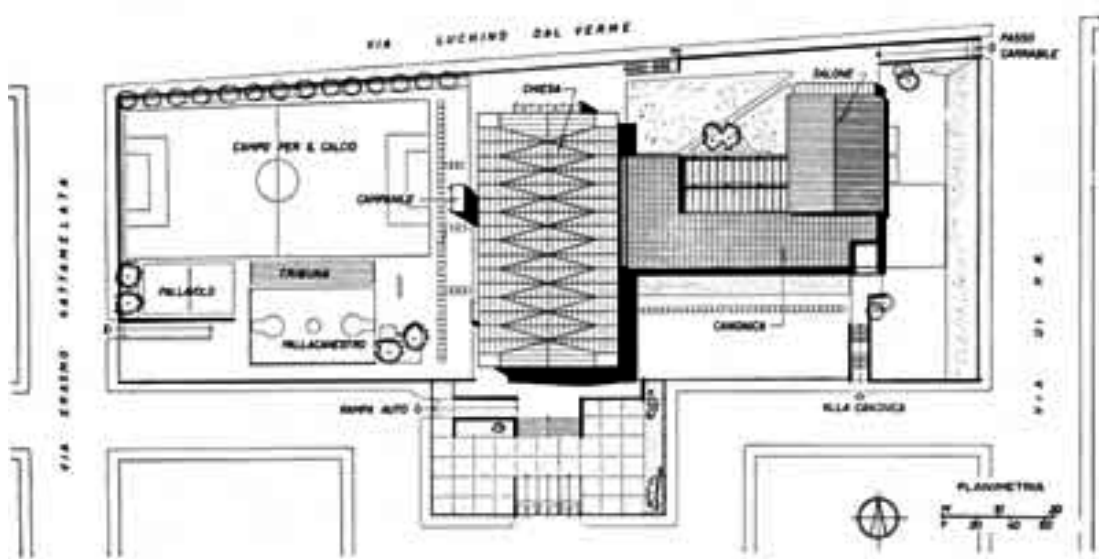
Questa suddivisione in tre tendenze corrisponde, nei limiti che può avere la classificazione di un panorama così complesso, alla lettura che Carlo Tosco, diversi anni più tardi, 2010, propone della situazione italiana. Tosco, nel volume *Architettura Chiesa e società in Italia (1948-1978)*⁷, parla di tre tendenze: chiesa secolarizzata, casa-chiesa, e chiesa monumento. La descrizione di ciascuna non differisce dalle definizioni date da Moya.

Altro importante scritto che documenta il pensiero di Moya sull'architettura di quel periodo è l'intervista inedita conservata presso l'archivio personale di Javier García-Gutiérrez Mosteiro. Si tratta di poche domande dattiloscritte in cui non vi sono riferimenti temporali ma databile tra il 1956 ed il 1960 poiché nel testo cita la chiesa romana di San Luca inaugurata nel 1956 e già citata nell'articolo di Fede e Arte.

Moya denota le carenze dell'architettura religiosa dell'epoca:

[...] la Arquitectura de hoy no tiene origen religioso, a diferencia de la Arquitectura de otras épocas, que se originaba casi siempre en la construcción, creando para ellos formas, técnicas y organizaciones del trabajo

⁷ Andrea Longhi, Carlo Tosco, *Architettura, Chiesa e società in Italia (1948-1978)*, Studium, Roma 2010.



Vincenzo Passarelli, *Chiesa di San Luca*, Roma 1956. Planimetria generale e viste interne

que luego se aplicaban, bien o mal, a la construcción de edificios profanos. Así, las columnas de un ágora griega imitan las de los templos, y aún éstas imitan a alguna columna original que era por si misma objeto sacro, como derivación de un menhir primitivo. Y las arquerías en miniatura que decoran un árcon doméstico de la Edad Media copian las grandes de una Catedral, así como las cúpulas que coronan palacios principescos, parlamentos y otros muchos edificios publicos de tiempos más recientes, son eco de la obra de Miguel Angel.

Ahora es lo contrario, y tenemos como repertorio de formas y de técnicas las inventadas para naves de talleres, Exposiciones, cines, etc., las cuales no tiene, como es natural, caracter sacro, al contrario de las antigua que ya lo tenían por su propia naturaleza. Eran estas antiguas, expresión de una sociedad religiosa (aunque se tratase a veces de una religión falsa), y las de ahora son fruto de una sociedad materialista fundada en el dinero y en la máquina. [...]

En el estilo dominante de nuestros días, la mayor realización que conozco es obra de Vincenzo Passarelli, la Iglesia de San Lucas en Roma. La obra de Le Corbusier, en Ronchamp, fuera de la corriente general de la arquitectura actual, extraordinaria aunque discutible en algunos puntos litúrgicos, está en cierto modo emparentada con la no terminada Iglesia de la Sagrada Familia en Barcelona, obra de Antonio Gaudí (fallecido en 1925), quien quiso hacer arquitectura Sacra con una base puramente religiosas, poniendo al servicio de este concepto todo su saber técnico, que era muy grande.

Lo construido, aunque discutible en algunas partes, unido a los proyectos que se han conservado, constituye una de las referencias que no debiéramos olvidar cuando

proyectamos una Iglesia en la actualidad.⁸

8 «L'architettura di oggi non ha origini religiose, a differenza dell'architettura di altre epoche, che si originava quasi sempre dalla costruzione di edifici sacri, creando per loro forme, tecniche e organizzazioni del lavoro che in seguito si applicavano, bene o male, alla costruzione di edifici profani. Così, le colonne di un agorà greca imitano le colonne dei templi, e anche queste imitano una qualche colonna originale che era per se stessa un oggetto sacro, in quanto derivazione di un menhir primitivo. E gli archi in miniatura che decorano un arcone domestico del Medio Evo copiano i grandi archi di una Cattedrale, così come le cupole che coronano palazzi principeschi, parlamenti e molti altri edifici pubblici di epoche più recenti, sono eco dell'opera di Michelangelo. Ora è il contrario, e abbiamo come repertorio di forme e di tecniche quelle inventate per officine, esposizioni, cinema, ecc., le quali non hanno, come è naturale, carattere sacro, a differenza di quelle antiche che lo avevano per loro propria naturalezza. Erano queste antiche, espressione di una società religiosa (anche a volte si trattava di una falsa religione), e quelle di adesso sono frutto di una società materialista fondata sul denaro

Moya si trova ad operare in un periodo storico che vede significativi cambiamenti nella liturgia cristiana: tra il 1962 e il 1965 ha luogo il Concilio Vaticano II.

Se fino a quel momento tutti gli architetti si erano misurati con i principi dettati dall'ancora vigente Concilio di Trento (1545-1563), dal 1965 in poi si riscontra un certo grado di libertà nella composizione degli spazi destinati al rito.

E' noto che la Riforma cattolica successiva al Concilio di Trento ed il modello normativo proposto dal cardinal Borromeo rappresentano nell'immaginario collettivo un esempio di controllo sulla «correttezza» delle arti sacre.

Le *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* vennero date alle stampe nel 1577 quindi tredici anni dopo la *Professio fidei tridentinae* (1564) e ne costituiscono certamente l'assunto più completo ed esauriente in materia liturgica. Il documento si rivolgeva direttamente al clero ed indirettamente veniva posto a conoscenza di coloro, architetti ed artisti, che avevano il compito di dar forma fisica al rituale cattolico.

Il problema della partecipazione liturgica, ha nelle *Instructiones* una sua matura espressione nel senso di separazione, che punta a mettere ordine all'interno dell'assemblea e a fissarne le differenze gerarchiche: di qui l'esigenza di realizzare delle barriere fisiche come cancelli e balaustre e di elevare il presbiterio rispetto al piano della navata. E' questa la rappresentazione di un chiesa come un grande palcoscenico dove la partecipazione dei fedeli era limitata all'assistenza e alla visione di un rito considerato soprattutto

e la macchina.

[...]

Nello stile dominante dei nostri giorni, la migliore realizzazione che conosco è l'opera di Vincenzo Passarelli, la chiesa di San Luca a Roma. L'opera di Le Corbusier, a Ronchamp, fuori dalla corrente generale dell'architettura attuale, straordinaria anche se discutibile in alcuni punti liturgici, è in qualche modo imparentata con la non teminata chiesa della *Sagrada Familia* a Barcellona, opera di Antonio Gaudí (decaduto nel 1925), il quale volle fare architettura sacra con una base puramente religiosa, ponendo al servizio di questo concetto tutto il suo sapere tecnico, che era molto vasto. Il costruito, anche se discutibile in alcune parti, insieme ai progetti che si sono conservati, costituisce uno dei riferimenti che non dobbiamo dimenticare quando progettiamo una chiesa nell'attualità».

spettacolo.

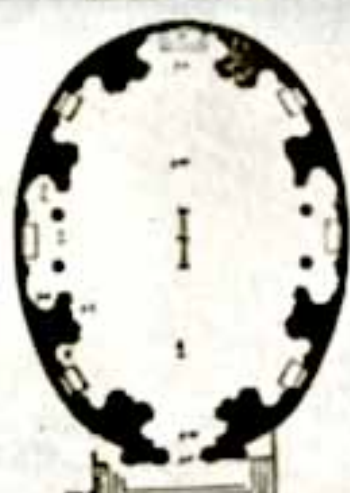
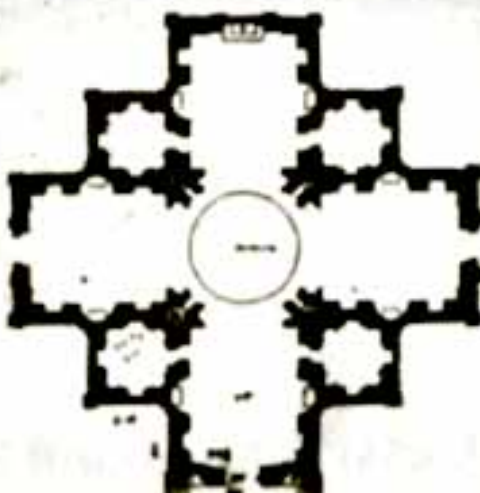
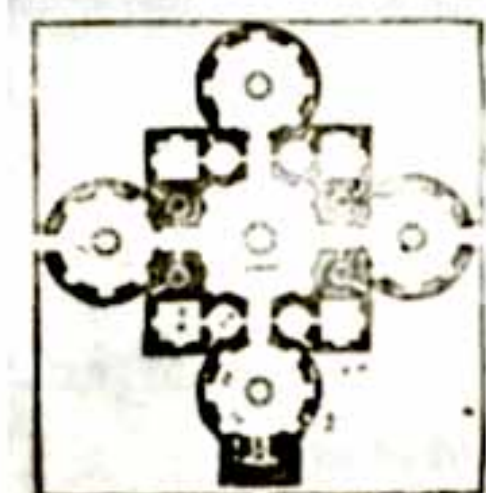
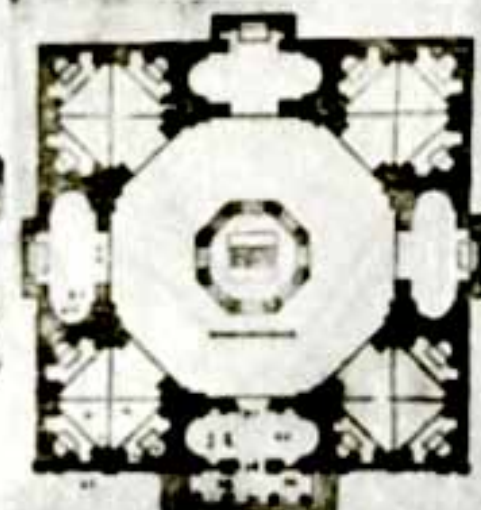
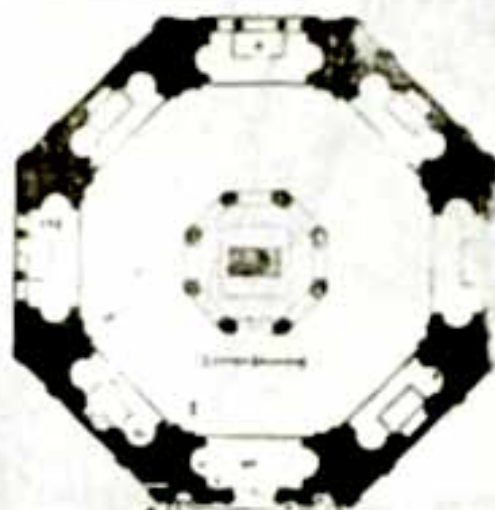
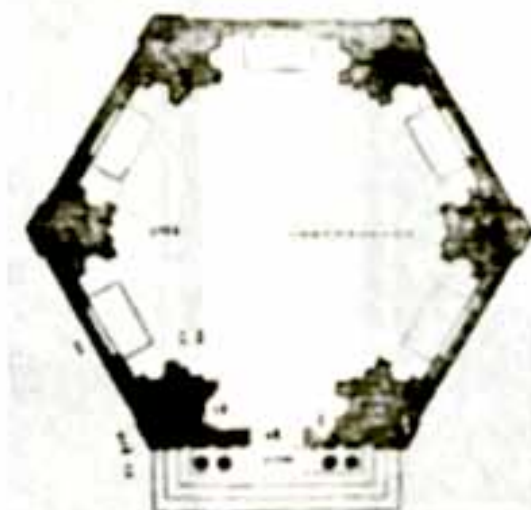
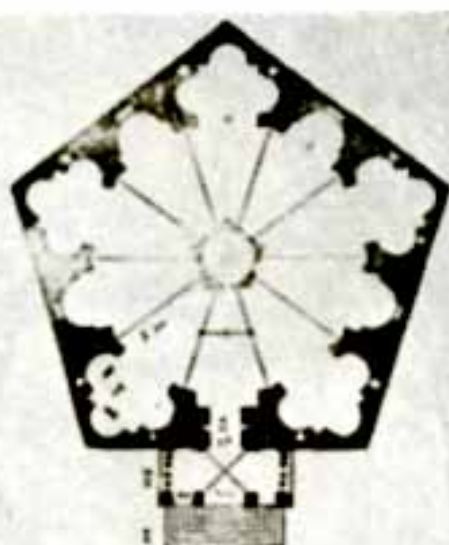
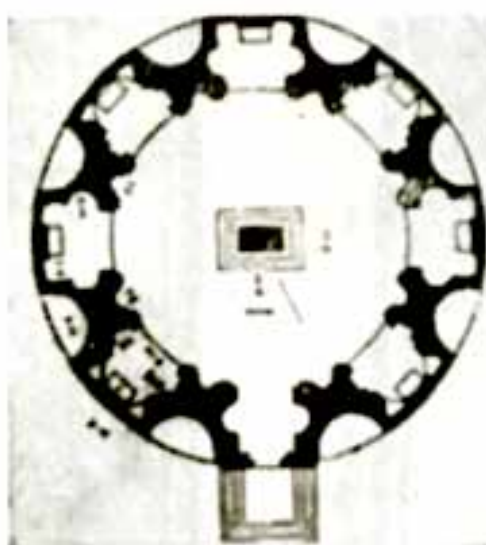
Se i primi modelli borrominiani sono piuttosto severi ed austeri, ben presto nel corso del XVII secolo con il barocco l'architettura sacra diventa l'occasione di sperimentazioni architettoniche, ed il linguaggio classicista del Rinascimento viene reinterpretato con fantasia e vigore, applicando all'architettura forme geometriche, come ellissi e concavità-convessità, diverse da quelle ad angolo retto o basate su circonferenze perfette del Rinascimento.

Dal punto di vista funzionale le chiese barocche mantengono la distinzione fra navata riservata ai fedeli e presbiterio con l'altare maggiore. Il coro spesso si sposta dietro l'altare. Vengono eliminati tramezzi ed altri elementi che ostruiscono la vista, forzando la concentrazione dei fedeli verso il centro dell'altare. La navata centrale diviene predominante, mentre quelle laterali spesso vengono utilizzate per altari secondari. Il pulpito spesso è in mezzo alla navata e sovente è presente una cantoria a balcone, disposta o ai lati dell'altare contrapposta all'organo o sotto l'organo stesso.

Dopo il Concilio Vaticano II l'architettura sacra conosce un periodo di riorganizzazione per trovare una diversa identità.

Le chiese post-conciliari generalmente mantengono una forte centralità e unidirezionalità (come nel barocco), a cui si aggiunge una semplificazione degli elementi d'arredo.

I nuovi dettami per l'edificazione della chiesa devono, infatti, rispecchiare l'orientamento liturgico rinnovato. Ciò che si richiede ai fedeli come atteggiamento interiore – ne è un esempio la *participatio actiosa* – viene tradotto in una nuova strutturazione dell'edificio sacro. L'altare viene rivolto verso il pubblico, seguendo la tradizione paleocristiana, e vengono del tutto eliminate le balaustre di separazione. Il pulpito viene sostituito da un amboneo eliminato del tutto.



2.1.3 La pianta centrale: declinazioni e varianti

Il tempio è tondo perfettamente, e non ha muraglia che lo circonda; ma sta situato sopra colonne grosse e belle assai. La cupola grande ha in mezzo una cupoletta con uno spiraglio, che pende sopra l'altare, ch'è un solo e sta nel mezzo del tempio [...] Sopra l'altare non vi è altro ch'un mappamondo assai grande, dove tutto il cielo è dipinto e un altro dove è la terra. Poi sul cielo della cupola vi stanno tutte le stelle maggiori del cielo.⁹

Sebbene tutte le chiese progettate da Moya presentino uno schema planimetrico regolato da una forte centralità, le prime esperienze sono caratterizzate dalla ricerca di una sintesi planimetrica tra lo spazio centrale perfetto e lo spazio basilicale direzionale.

Di fatto in Moya il ricorso allo spazio di origine centrale, non risponde all'intenzione di migliorare la liturgia, ma a questioni di tipo filosofico-idealista, che fa corrispondere alla somma naturalezza della perfezione divina, la somma perfezione della forma circolare o, in alcuni casi, di uno dei suoi derivati come l'ellisse.

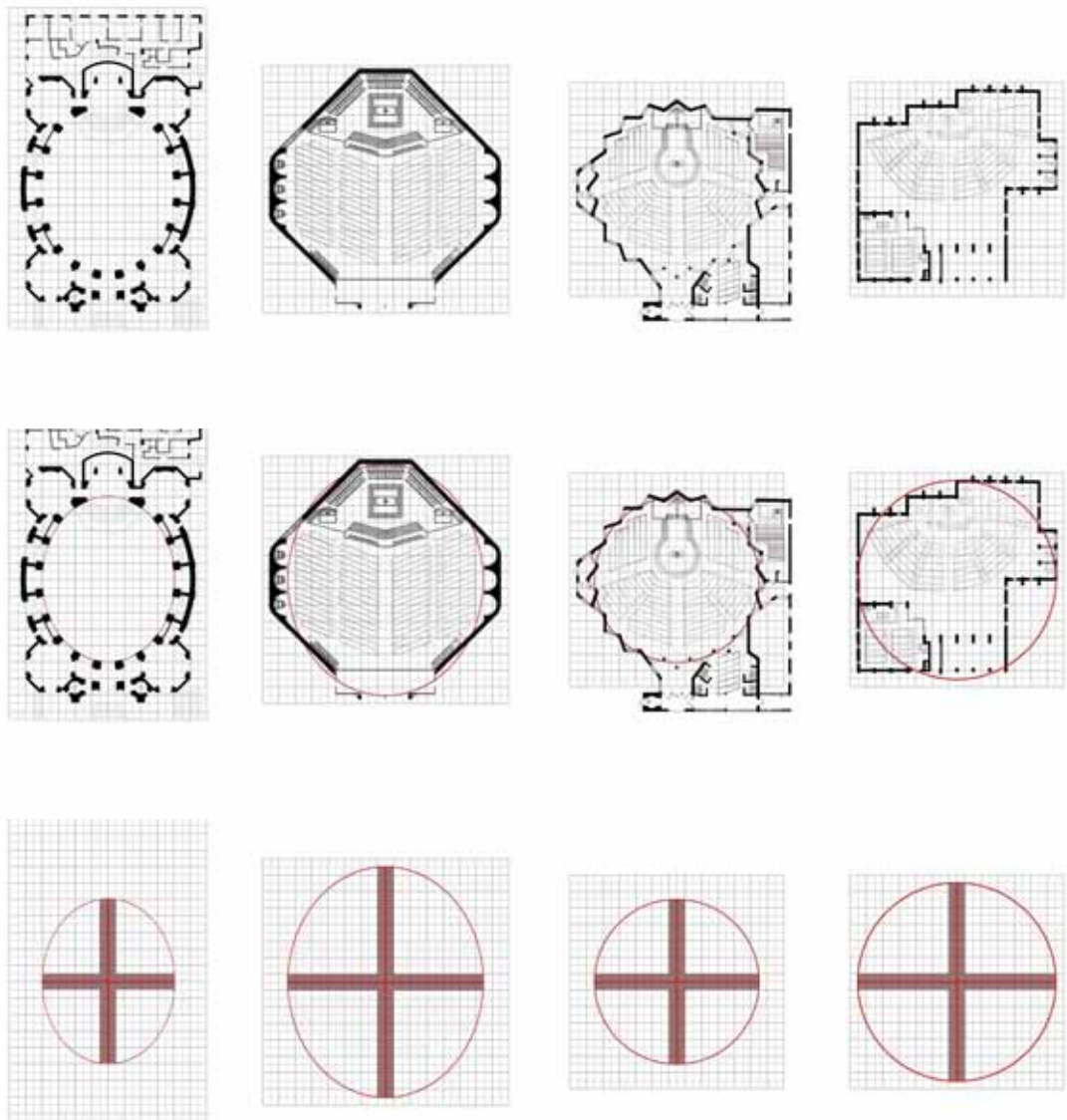
Il concetto di costruzioni architettoniche derivate da forme planimetriche ellittiche con copertura costituita da sistemi di volte o di cupole ellissoidiche, appare solo alla metà del Cinquecento. La prima impostazione di questa concezione si trova negli studi del Peruzzi e del Sangallo e nel libro V di Serlio¹⁰ trova la sua

⁹ Tommaso Campanella, *Città del Sole*, 1623.

¹⁰ Testi, questi, presenti nella biblioteca personale di Moya, oggi conservata presso la Escuela Tecnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra. La biblioteca di Luis Moya Blanco è stata suddivisa dallo stesso autore in due ambiti. Alla Universidad de Navarra vennero destinati i tutti i libri riguardanti architettura, storia dell'arte, guide di viaggio (antiche e moderne), riviste di architettura, arte e tecnica, simbologia, medicina,

Pagina affianco:

Sebastiano Serlio, *Esempi di chiese a pianta centrale*. Dal Quinto Libro dell'Architettura, Parigi 1547



Rapporti proporzionali tra le chiese casi studio

- 1) San Agustín: ASSE MAGGIORE 24m (20 moduli), ASSE MINORE: 19,20 (16 moduli) = $20/16 = 5/4$
- 2) Santa María del Pilar: ASSE MAGGIORE 33,6 m (28 moduli), ASSE MINORE: 28,8 m (24 moduli) = $28/24 = 7/6$
- 3) Santa María Madre de la Iglesia: ASSE MAGGIORE 24m (20 moduli), ASSE MINORE: 24m (20 moduli) = $20/20 = 1$
- 4) Nuestra Señora de la Araucana: ASSE MAGGIORE 28,8 m (24 moduli), ASSE MINORE: 28,8 m (24 moduli) = $24/24 = 1$

consacrazione teorica come tipo di Tempio¹¹.

Inoltre è facile notare la coincidenza delle pianta centrale in progetti dedicati al culto della Vergine – Santa María del Pilar, Santa María Madre de la Iglesia, Nuestra Señora de la Araucana - come era in uso per la maggior parte delle chiese rinascimentali. Già nei tempi antichi infatti la Vergine era glorificata come regina del cielo e protettrice dell'universo, la cappella votiva, propria dei martiri, edificata sulla sua tomba, il cielo al quale è assunta, la corona di regina del cielo e il serto di stelle dell'Immacolata, la circolarità dell'universo, cui ella presiede, tutte queste idee collegate ebbero un certo influsso sulla preferenza conferita alle piante di santuari e di chiese dedicate alla Vergine.

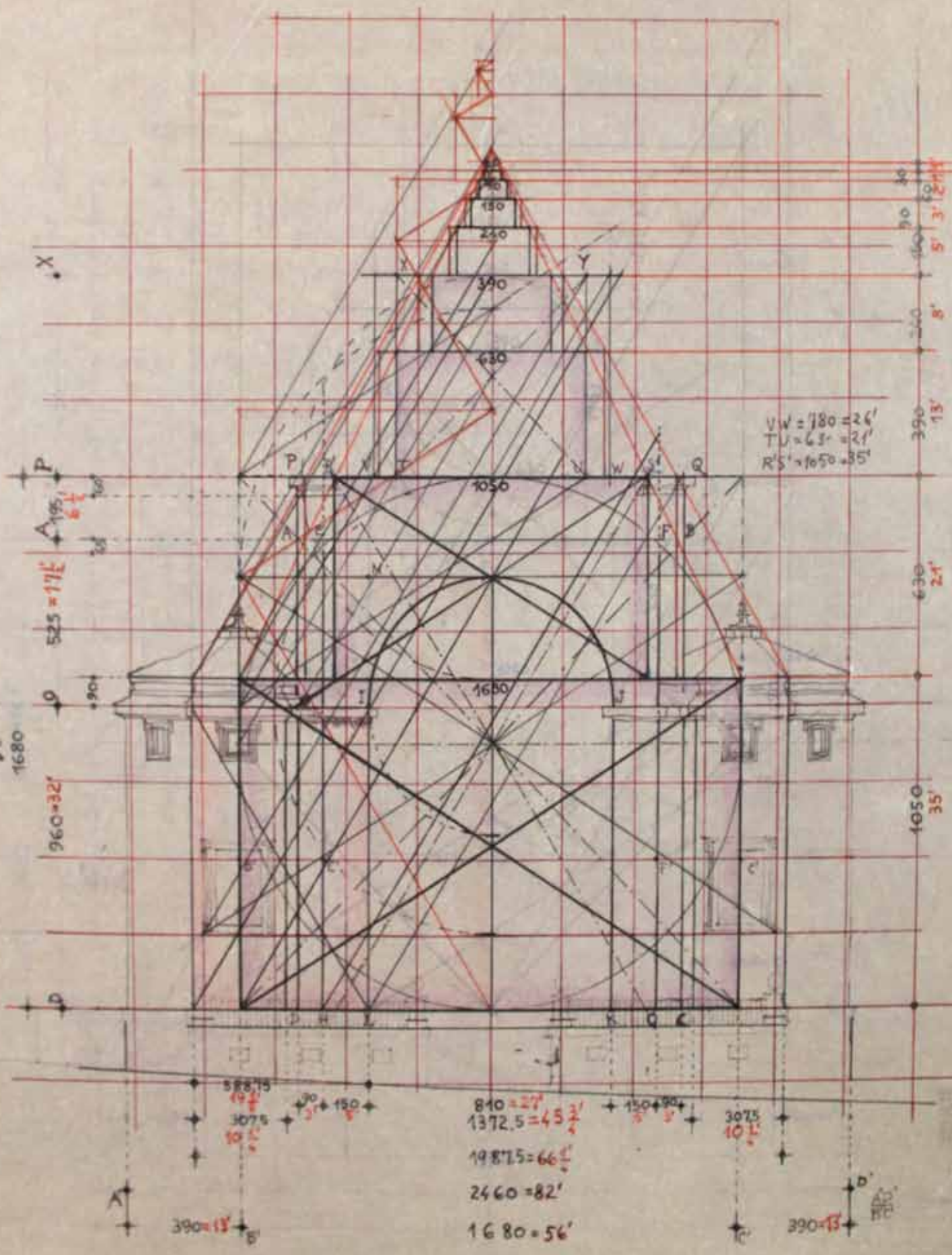
scienza, musica e atti accademici.

Ai Marianisti del Colegio del Pilar di Madrid , con i quali Moya collaborò a lungo, furono donati i libri di letteratura e di storia, enciclopedie, dizionari, testi religiosi e riviste non specializzate.

Cfr. María Antonia Frías Sagardoy, *La biblioteca del matrimonio Moya*, in María Antonia Frías Sagardoy (a cura di), *Luis Moya Blanco 1904 -1990*, T6 Ediciones, Pamplona, 2009, pp. 28-39.

¹¹ Vincenzo Fasolo, *Sistemi ellittici nell'architettura*, in "Architettura e arti decorative", marzo 1931, pp. 309-324.

$$\frac{DD}{15} = \frac{OA}{8} = \frac{AP}{3}$$



VW=180=24'
TV=63=21'
R'S'=1050=35'

2670=89'

2.1.4 Matematica, geometria e tracciati regolatori

La filosofia naturale è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi, io dico l'universo, ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua e conoscer i caratteri nei quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro labirinto¹².

La tesi persegue l'obiettivo di dimostrare come l'attenzione alla costruzione, inscindibile dalla forma, stia per Moya all'origine del suo fare architettura. Al fine di verificare questo assunto, è necessario tenere in considerazione una serie di elementi strettamente connessi alla costruzione di questi edifici: la matematica che trova fondamento nella geometria e nei tracciati regolatori, il numero e la sua valenza simbolica.

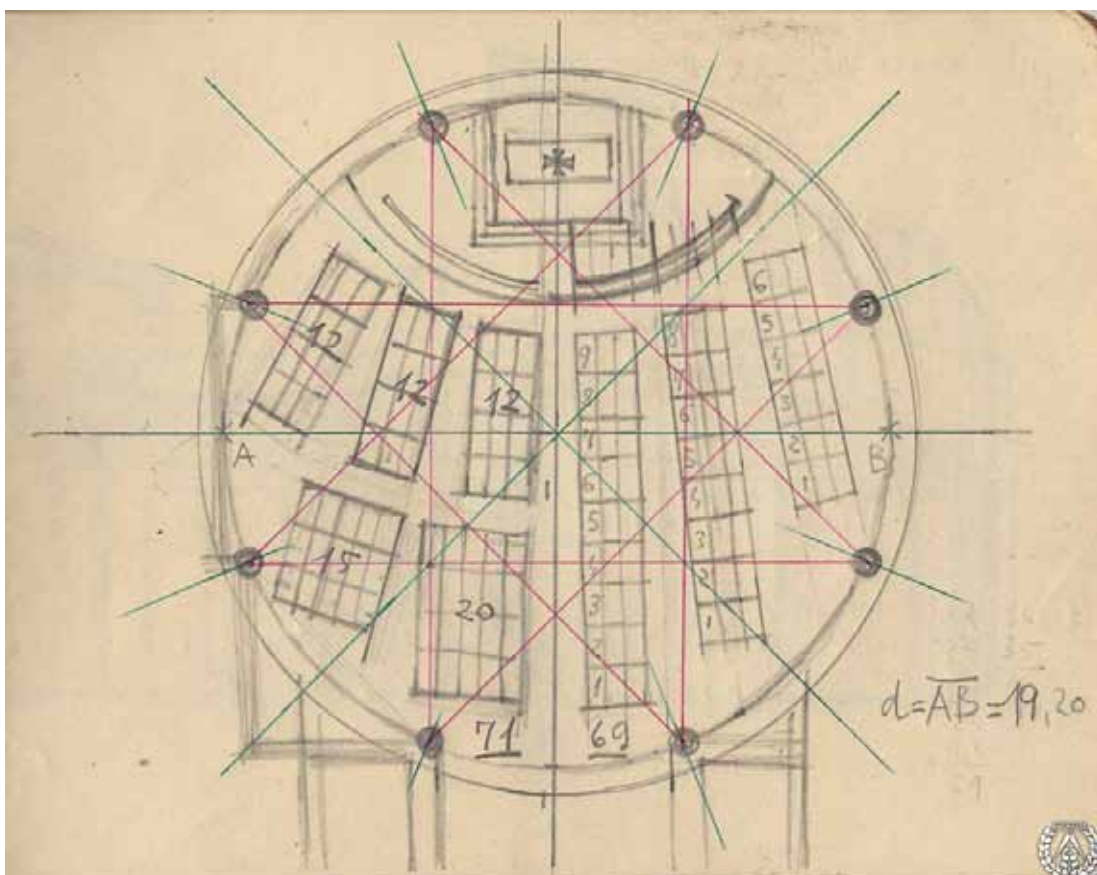
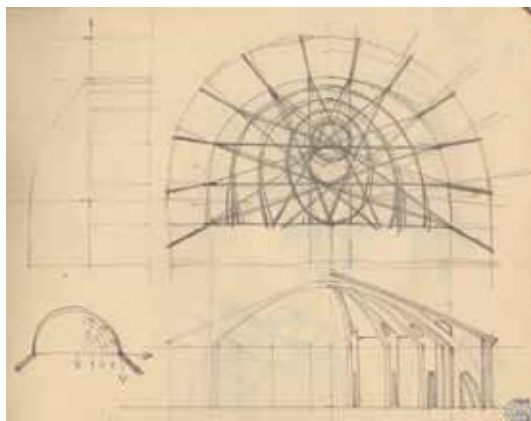
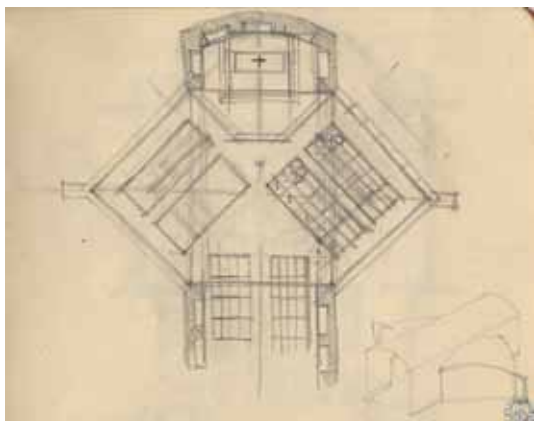
Questi strumenti, desunti dagli scritti tanto quanto dagli schizzi progettuali, mostrano la duplice tendenza dell'autore ad operare nel presente con un'attenzione nei confronti del passato – riferimenti a Vitruvio, Serlio, ecc., - cercando però di rispondere alle esigenze di una Spagna alla ricerca di una propria identità nazionale, attraverso una valida alternativa al Movimento moderno.

Secondo le linee di una accurata analisi delle fonti documentali dell'archivio Luis Moya Blanco, è possibile riscontrare in numerosi disegni non solo l'utilizzo della maglia quadrata come schema di base (vd. Capitolo 1.2, paragrafo 1.2.3), ma è costante l'impiego

¹² Galileo Galilei, *Il saggiaiore*, di Libero Sosio(a cura), Feltrinelli, Milano 2008.

Pagina affianco:

L.M.B., *Studio dei tracciati regolatori della facciata della chiesa di San Agustín*, s.d., Archivio ETSAM (P) 15 240 H



L.M.B., *Pianta di una chiesa costruita dalla rotazione di un quadrato rispetto la navata principale, più alta e schema volumetrico*, 1978, grafite su carta, 124 x 163 mm, Archivio ETSAM (MOYA28-07)

L.M.B., *Pianta e sezione di una volta ad archi incrociati*, 1978, grafite su carta, 124 x 163 mm, Archivio ETSAM (MOYA28-13)

L.M.B., *Planimetria di una chiesa dalla pianta circolare*, 1978, grafite e colore su carta, 124 x 163 mm Archivio ETSAM (MOYA28-05)

di figure geometriche inscritte all'interno di piante e alzati come generatrici dello spazio interno e schemi strutturali per la costruzione delle coperture voltate.

Tali figure, più o meno celate in intricati giochi geometrici, sono riconducibili sostanzialmente alla figura piana dell'esagono, dell'ottagono e, in modo particolare, Moya dimostra una chiara predilezione per la figura del pentagono, il cui significato simbolico sarà trattato nel prossimo paragrafo.

I poligoni tracciati trovano le proprie proporzioni all'interno della maglia quadrata di base che definisce altezza e larghezza delle figure geometriche, inscrivendosi all'interno di circonferenze.

In questo caso si possono, ancora una volta, citare le parole di Vitruvio sulla composizione proporzionale del tempio:

La composizione del tempio si basa sulla simmetria i cui principi l'architetto deve rispettare scrupolosamente. Essa del resto nasce dalla proporzione che in greco è detta ἀναλογία. La proporzione non è altro che la possibilità di commisurare, secondo un modulo fisso, le singole parti di un'opera e l'insieme nel suo complesso; da questo nasce il calcolo simmetrico. Infatti senza rispettare simmetria e proporzione nessun tempio può avere un equilibrio compositivo come è per la perfetta armonia delle membra di un uomo ben formato.¹³

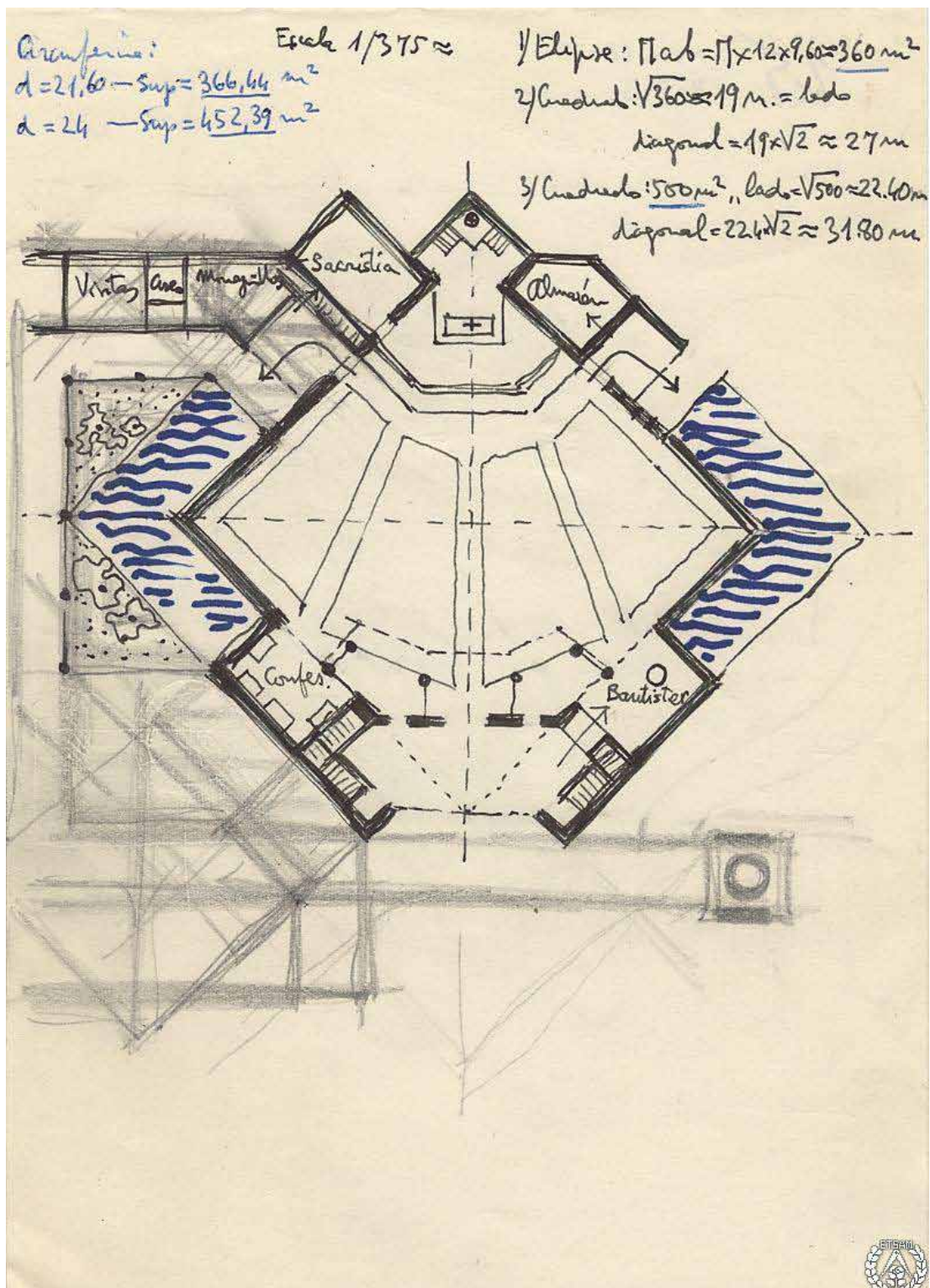
Già l'Alberti aveva dimostrato che tutte le figure poligonali derivano dal cerchio, e che possono esserne sviluppate con semplici operazioni, e con lui Palladio e altri avevano sottolineato il fatto che le figure geometriche regolari traggono i loro rapporti dalle forme rotonda e quadrata.

Sul significato del cerchio è opportuno citare le parole di Rudolf Wittkower in *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*¹⁴.

La figura geometrica più perfetta è il cerchio, cui viene

13 Marco Vitruvio Pollione, *De Architettura*, Libri X, Edizione Studio Tesi, Padova 1990, p. 125.

14 Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949), London, 1962, (più ristampe; ed. ted. *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München, 1969) (Trad. it. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*), Torino 1971, pp.



L.M.B., *Pianta di una chiesa*, 1978, penna, pennarelli e grafite su carta, 163 x 124 mm Archivio ETSAM (MOYA28-25)

Nella parte alta del disegno, diversi appunti sulla possibile forma generatrice della pianta. Relazione tra diametro, o lato, e metri quadrati ottenibili. Tutte le misure di partenza sono multipli del modulo base di 1,2 m

perciò conferito un significato speciale. Per intenderlo pienamente dovremmo tornare per un istante a Nicolò Cusano, il quale aveva trasformato la gerarchia scolastica delle sfere statiche (delle immobili sfere fisse rispetto a un centro, la terra) in un universo di sostanza uniforme, privo di qualsiasi centro fisico o ideale.

In questo nuovo mondo di infinite relazioni la certezza incorruttibile della matematica assumeva un'importanza senza precedenti. Per Cusano la matematica è il veicolo necessario per penetrare la conoscenza di Dio, il quale deve essere configurato per mezzo del simbolo matematico. Cusano, sviluppando qui una formula pseudo-ermetica¹⁵, visualizza Dio come la figura geometrica meno tangibile e nello stesso tempo più perfetta, come centro e circonferenza del cerchio; poichè, nell'infinito cerchio o nella sfera infinita, centro, diametro e circonferenza sono una stessa cosa.

15 *Liber XXIV philosophorum*, prop. 2: "Deus est sphaera infinita, cuius centrum est ubiquè, circumferentia nullibi".

2.1.5 Il numero come espressione del divino

Il tema del simbolismo religioso dei numeri, in particolar modo nei secoli passati, è un argomento sul quale si possono sviluppare considerazioni talvolta al limite dell'oggettività.

Ciò che nel contesto della composizione architettonica di Luis Moya Blanco è importante individuare, sono i riferimenti alla numerologia in relazione della composizione geometrica. Il ricorso alla pianta centrale e alle figure regolari in essa inscritte, sottendono motivazioni filosofico-idealiste. Moya sostiene infatti il principio neoplatonico per cui tutto è numero¹⁶, inclinazione già evidente in numerosi scritti e che trova una rappresentazione emblematica nelle *Felicitaciones navideñas*. Riprendendo ancora una volta le parole di Wittkower sul simbolismo religioso delle chiese a pianta centrale¹⁷, possiamo riscontrare nell'architetto spagnolo le stesse tendenze degli artisti rinascimentali i quali

[...] aderivano fermamente al postulato pitagorico "tutto è numero"; ispirandosi a Platone e ai neoplatonici e col sostegno di una lunga serie di teologi da Agostino in poi, essi erano persuasi della struttura matematica e armonica dell'universo e di ogni creatura.

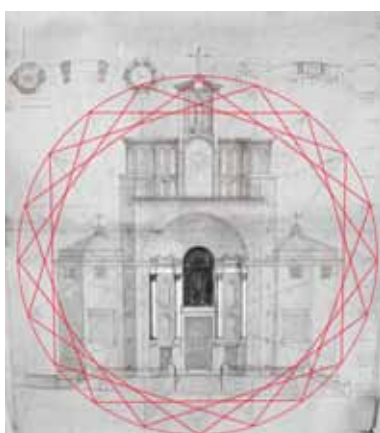
Posto che le leggi dei numeri armonici pervadono ogni cosa, dalle sfere celesti alla più umile vita sulla terra, le nostre anime stesse dovranno conformarsi a questa armonia. Secondo l'Alberti è un sentimento innato quello che ci fa consapevoli dell'armonia¹⁸; in altre parole, egli sostiene che la percezione dell'armonia per mezzo dei

¹⁶ Vd. Capitolo 1.2, paragrafo 1.2.4

¹⁷ Op. cit.

¹⁸ Libro IX, cap. 5, ed. 1485, fol. x.

Tutti i pensatori platonici, e i teologi, concordano sul fatto che la bellezza può percepirsi soltanto in virtù di una corrispondenza tra la struttura dell'anima e l'armonia dell'oggetto. Cfr. ad esempio Ficino, secondo il quale l'anima possiede le immagini delle cose divine dalle quali dipende, e i concetti e gli archetipi delle cose inferiori, che in un certo senso essa stessa produce.



L.M.B., *Prospetto principale della chiesa di San Agustín*, giugno 1955, Archivio ETSAM (P) 15 191 N
 Schema compositivo della facciata mediante la rotazione di pentagoni

sensi è possibile in virtù di un'affinità della nostra anima. Da ciò deriva che se una chiesa è stata costruita secondo le armonie matematiche essenziali, noi vi reagiremo istintivamente e, anche senza ricorrere all'analisi razionale, un innato sentimento ci dirà se ci troviamo entro un edificio che partecipi della forza vitale che è celata dietro ogni materia e lega insieme tutto l'universo. Senza una tale simpatia tra il microcosmo dell'uomo e il macrocosmo di Dio, la preghiera non potrà avere efficacia.

Un autore come Pacioli giunge ad affermare che le funzioni sacre hanno ben poco valore se la chiesa non è stata costruita "con debita proportione"¹⁹. Ne segue che nelle chiese è necessario applicare proporzioni perfette, siano esse o meno manifeste, nei loro esatti rapporti, all'occhio esteriore.

[...]

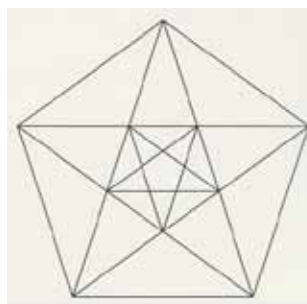
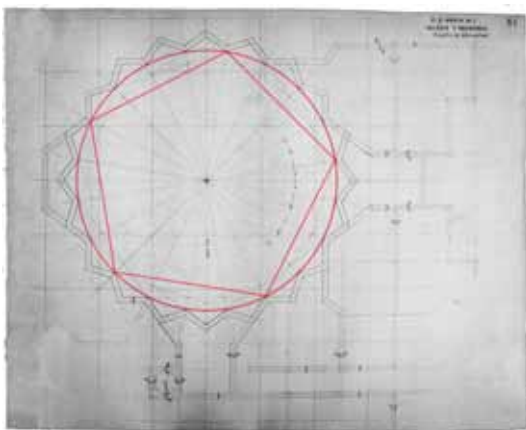
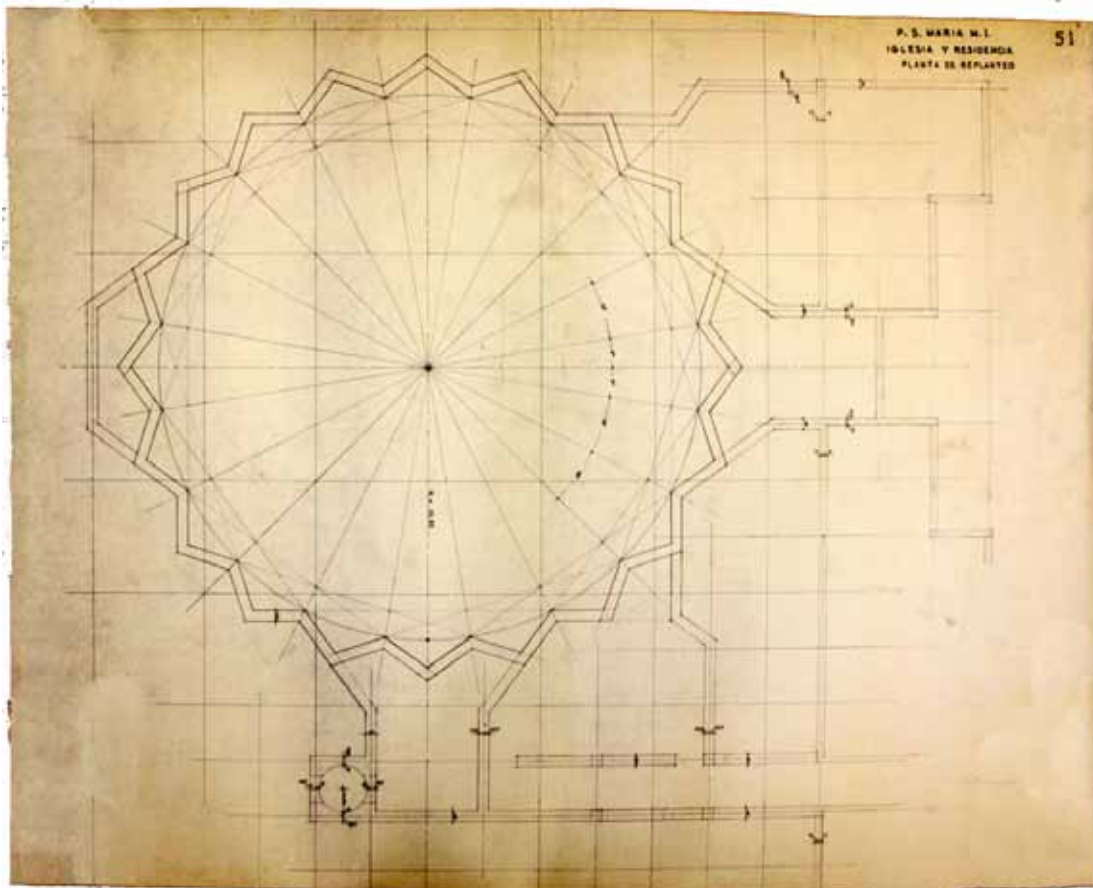
L'origine della definizione geometrica di Dio per mezzo del simbolo del cerchio o della sfera può essere fatta risalire fino ai poeti orfici. Platone vi infuse nuova vita, facendone la nozione centrale del mito cosmologico esposto nel *Timeo*; nelle opere di Plotino essa ebbe la preminenza e, sulle sue tracce, dominò pure negli scritti dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita, seguiti dai teologi mistici medievali.

[...]

[Alberti e Leonardo] Considerarono l'architettura una scienza matematica operante con unità spaziali: parti, queste ultime, di quello spazio universale della cui interpretazione scientifica essi avevano scoperto la chiave nelle leggi della prospettiva. Vennero pertanto indotti a credere nella possibilità di ricreare i rapporti validi universalmente e di manifestarli in forma pura e assoluta, quanto più possibile vicina alla geometria astratta. E furono, inoltre, convinti che l'universale armonia non potesse rivelarsi interamente finché non venisse realizzata nello spazio per mezzo dell'architettura concepita al servizio della religione.

La fedeltà alla corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo, nella struttura armonica dell'universo, nella intelleggibilità di Dio per mezzo dei simboli matematici del centro, del cerchio e della sfera, tutte queste idee strettamente interconnesse, che avevano radice nell'antichità e che facevano parte dei principi indiscussi della filosofia e della teologia medievale, acquistarono vita nuova nel Rinascimento, e nella chiesa rinascimentale trovarono la propria espressione visuale. Le forme create dall'uomo nel mondo corporeo divennero materializzazioni visibili dei

19 *Summa de Arithmetica*, Venezia 1494, dist. VI, tract. I, art. 2.



L.M.B., Studio della pianta della chiesa Santa Maria Madre de la Iglesia, s.d. , Archio ETSAM
 Schema compositivo della pianta mediante la rotazione di pentagoni
 Schema del *Pentalpha* pitagorico

simboli matematici intelleggibili, e la relazione che lega le pure forme della matematica assoluta e le forze visibili della matematica applicata, fu percettibile immediatamente e intuitivamente. Per gli uomini del Rinascimento quest'architettura, con la sua rigida geometria, con l'equilibrio del suo ordine armonico, con la sua serenità formale e soprattutto con la sfera della cupola, riecheggiava e nello stesso tempo rivelava la perfezione, l'onnipotenza, la verità e la bontà di Dio.

Tornando allo specifico delle opere di Moya, come evidenziato nel paragrafo precedente, è sulla predilazione della figura del pentagono che si possono formulare alcuni ragionamenti.

Il pentagono presenta diversi significati simbolici, in modo particolare se lo si considera come generatrice della figura più complessa del pentagono stellato.

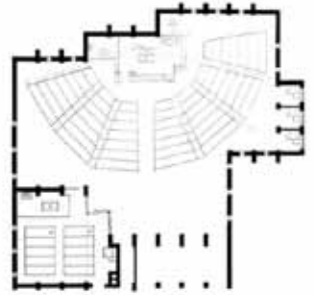
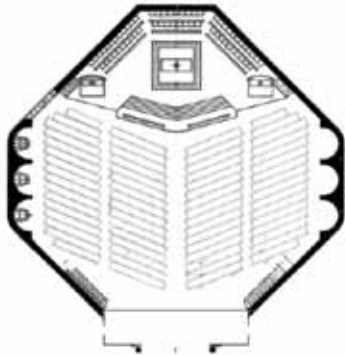
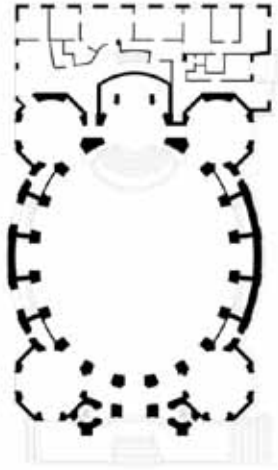
Uno dei simboli esoterici della scuola pitagorica era infatti il pentagono stellato, chiamato anche pentagramma o pentalfa. Il termine significa “*cinque alfa*”, ossia cinque principi. Ai quattro già convalidati da Empedocle (Aria, Acqua, Terra e Fuoco), Pitagora ne aggiunse un quinto ovvero lo spirito²⁰.

L'elezione di questa figura da parte di Moya non è affatto casuale. Questa, che si disegna tracciando tutte le diagonali possibili di un pentagono regolare fino ad ottenere una stella a cinque punte, possiede numerose proprietà. La più interessante è costituita dal fatto che la figura che si ottiene all'interno della stella è un secondo pentagono che a sua volta può contenere un'altra stella e così via, tracciando stelle e pentagoni sempre più piccoli. Dopo il punto, che può essere infinitamente piccolo (adimensionale) e la retta, monodimensionale, che può continuare ad essere tracciata all'infinito, il pentagramma può essere ritenuto come figura bidimensionale che può essere rappresentata con una progressione infinita. Inoltre possiede la proprietà della *proporzione aurea* ovvero è la proporzione ermetica per la quale la parte minore sta in rapporto alla maggiore come la maggiore sta al Tutto.

Pitagora lo considerava simbolo dell'armonia e vedeva nel pentagono centrale il fulcro dell'armonia universale.

20 Vd. *Costruire in allegoria*, in “Costruire” n. 104, gennaio 1992, pp. 130-131

2.2 Casi studio



2.2.1 Casi studio

Nel capitolo seguente si presentano i quattro esempi di architettura religiosa studiati.

Ogni opera verrà descritta mediante un testo critico e correlata dalla relazione tecnica scritta dallo stesso Moya. A seguire una serie di ridisegni schematici saranno la base per ragionamenti sui temi trattati nei capitoli precedenti.

Per quello che riguarda i numerosi disegni di progetto presenti nell'Archivio Luis Moya Blanco di Madrid, una selezione significativa di questi sarà allegata all'interno della sezione *Apparati in Fonti documentali*.

La scelta è ricaduta su quattro edifici che potessero condividere una serie di caratteristiche comuni ma, al contempo, che coprissero cronologicamente il periodo della lunga attività professionale di Moya. I progetti costituiscono altrettante architetture realizzate, costruite a Madrid dal 1945 al 1970. Il contesto comune – la capitale spagnola – determina un importante elemento di selezione rispetto a tutta la produzione ecclesiastica di Moya. Come è noto l'architetto progetta e realizza, sulla scorta del modello madrileno di San Agustín, alcune importanti chiese dislocate per lo più nelle regioni settentrionali delle Asturie e della Cantabria. La decisione di non ricomprendere questi casi all'interno dell'analisi condotta, è stata dettata principalmente dalla loro collocazione dislocata ed eterogenea rispetto al territorio iberico. Nello specifico, le chiese di Gijón e Zamora, seppure non rappresentino esempi minori, sono parte di impianti architettonici assai più complessi quali le Universidad Laboral. Questo tipo di insediamento è stato associato, specialmente nel primo caso, ad una vera e propria città ideale, dove ogni elemento trova congruità spaziale e dimensionale in

Pagina affianco:

Comparazione planimetrica e vista dello spazio interno delle chiese prese in esame

funzione di ciò a cui è direttamente relazionato. Pertanto la chiesa, nonostante costituisca un fatto urbano primario all'interno di questi impianti, risente immancabilmente, dell'essere parte di un contesto compositivo più complesso.

L'opportunità di poter contare su quattro progetti compresenti nel territorio urbano madrilen, costituisce dunque l'occasione per condurre la ricerca stringendo il campo e vincolandola al denominatore comune del contesto.

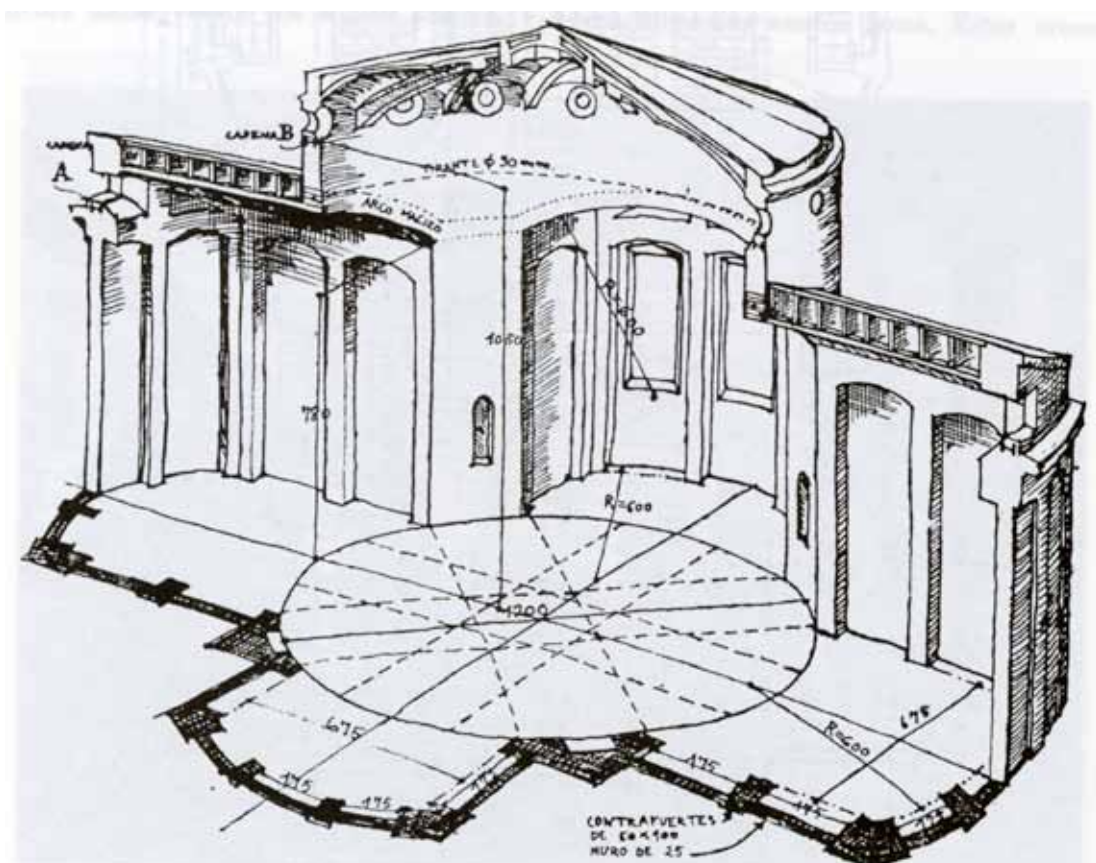
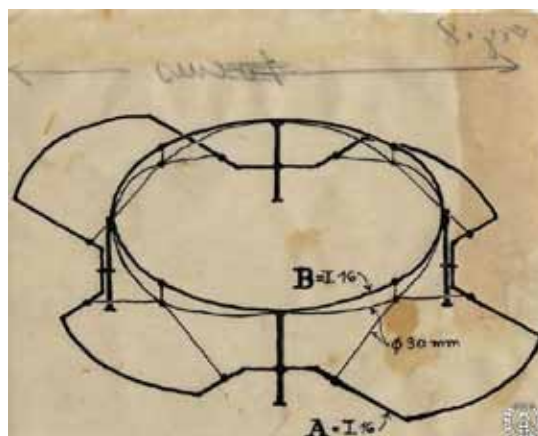
Grazie a questa selezione iniziale, delle architetture di Moya possiamo delineare un panorama che geograficamente rimane invariato ma si evolve nel tempo.

Se confrontiamo i progetti della Chiesa di San Agustín del 1945 e la Chiesa di Nuestra Señora de la Araucana del 1970, riscontriamo una sorta di semplificazione del linguaggio fino a quel punto utilizzato a favore di una "moderna architettura" che, apparentemente, può far pensare ad una mancanza di coerenza. Ma, se si analizzano composizione, proporzioni e geometrie, è altrettanto facile ritrovare quei valori invariabili dell'architettura di Luis Moya Blanco, valori per eccellenza di derivazione classica, che concorrono all'idea di costruzione come principio compositivo per eccellenza.

Se volessimo sintetizzare l'idea fondante che l'architetto ricerca in tutte queste opere, dovremmo farlo attraverso le parole che l'Alberti, nel libro VI del *De re ædificatoria*, esprime in merito alla bellezza come: "[...]l'armonia [concinntas] tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio"²¹.

Moya si avvicina progettualmente al tema ecclesiastico nel 1935. L'occasione è data dalla partecipazione a due concorsi per la realizzazione del medesimo oggetto: una chiesa parrocchiale rispettivamente nel quartiere Tetuán e in calle Aragón a Madrid. La scelta tipologica ricade, in entrambi i casi, sulla pianta basilicale che, tuttavia, non ritroverà ulteriore riscontro all'interno dei

21 Leon Battista Alberti, *L'Architettura*, VI, 2, trad. it. di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo 1966, p. 446.



L.M.B., *Schema della staffatura perimentrale della Cappella del Escolastico de Carabanchel*, 1940-1947, inchiostro su carta vegetale, 96 x 121 mm, Archivio ETSAM (MOYA11-12)

L.M.B., *Schema costruttivo della Cappella del Escolastico de Carabanchel*, 1940-1947

successivi progetti. Se volessimo infatti ricercare un antecedente alla chiesa di San Agustín, massimo esempio della sua architettura religiosa tra il 1945 e il 1960, dovremmo analizzare il progetto del Escolasticado de Carabanchel²², a Madrid del 1942. L'edificio presenta un impianto di tipo conventuale nel quale trova spazio una cappella dalla pianta non perfettamente a croce greca, essendo la navata longitudinale di poco maggiore rispetto alla trasversale. Dall'incrocio dei due bracci scaturisce uno spazio cilindrico coperto da una cupola circolare sostenuta da quattro coppie di archi i quali, intersecandosi tra loro, suddividono la base della volta in sedici settori. La centralità è data dalla copertura, non dallo spazio generato dalla pianta che, al contrario, non necessita strettamente, dal punto di vista costruttivo, di questo tipo di volta. Si genera così una discordanza tra la forte direzionalità della croce greca, i cui bracci laterali tendono a scomparire, e la volontà di uno spazio centrale generato dalla copertura. È con l'annullamento di questo contrasto che Moya sviluppa la sua architettura ad uno stadio superiore.

²² Luis Moya Blanco in realtà già del 1943 ha occasione di lavorare sul restauro della chiesa parrocchiale di Manzanares (Ciudad Reale) con Pedro Muguruza e Enrique Huidobro. I lavori compresero la costruzione della copertura dello spazio liturgico, risolta attraverso l'utilizzo della bóveda tabicada.



2.2.2 Chiesa di San Agustín, Madrid 1945-1955

Ascoltate il paragone del mio occhio e del legno. Quando il mio occhio è aperto, è un occhio; quando è chiuso, è lo stesso occhio. Quanto al legno, non gli aggiunge o toglie niente il fatto di essere visto o no. Ma se il mio occhio, che è uno e semplice in se stesso, si apre e proietta la sua vista sul legno, ciascuno dei due resta quello che è, e tuttavia, nel compiersi della visione, diventano come una cosa sola, tanto che si potrebbe chiamare davvero «occhio-legno», e il legno è il mio occhio. Ma se il legno fosse immateriale, assolutamente spirituale come la visione del mio occhio, in verità si potrebbe dire che, nel compiersi della visione, legno e occhio costituiscano un solo essere. Se questo è vero per le cose materiali, lo è molto di più per quelle spirituali.²³

La Chiesa di San Agustín, situata all'angolo di calle Joaquin Costa e calle Felipe Pérez, è forse l'opera più conosciuta e studiata di tutta la produzione architettonica di Luis Moya Blanco; essa costituisce una sorta di modello per i numerosi progetti ecclesiastici da lui realizzati negli anni successivi.

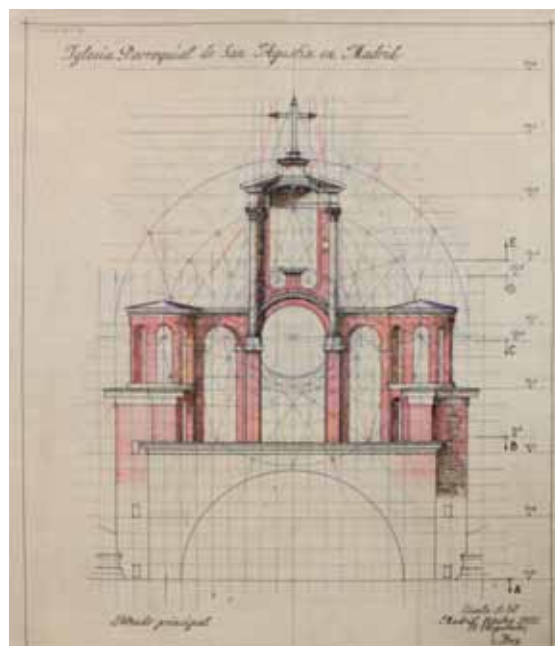
L'imponenza della facciata principale, orientata a nord, denuncia chiaramente la funzione solenne dell'edificio. La porzione urbana sulla quale insiste è occupata

per i tre quarti dal volume della chiesa – che svela anche esternamente le forme convesse della navata – alla quale sono accorpati, a sud, gli ambienti residenziali ecclesiastici. La marcata pendenza del terreno consente a Moya di realizzare un piano

23 Meister Eckhart, *La via del distacco*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995, p. 69.

Pagina affianco:

Vista da calle Joaquin Costa della facciata principale della chiesa di San Agustín



L. M. B., *Studio della facciata*, 1946 (?), Archivio ETSAM (P)15 194 F.

L. M. B., *Portico romanico di una chiesa: vista frontale*, 1921, acquerelli su carta montato su cartoncino marrone, 266 x 247 mm (320 x 250 mm), Archivio ETSAM (MOYA1-02)

L. M. B., *Studio della facciata*, giugno 1955, Archivio ETSAM (P)15 151 D

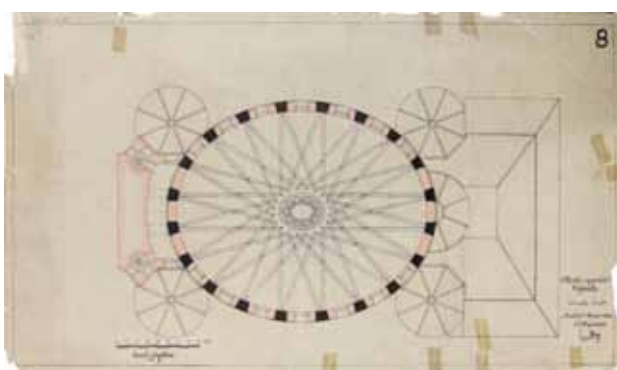
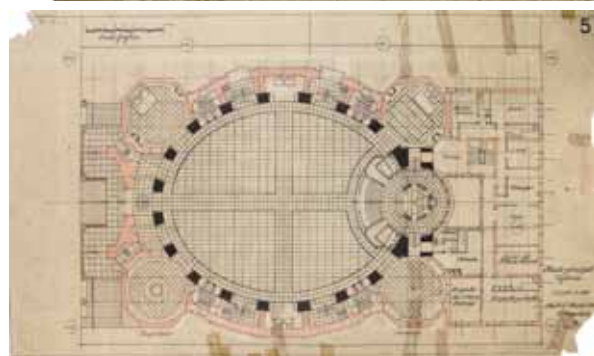
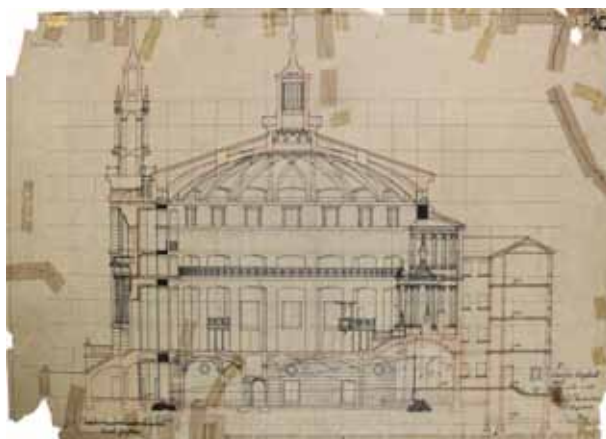
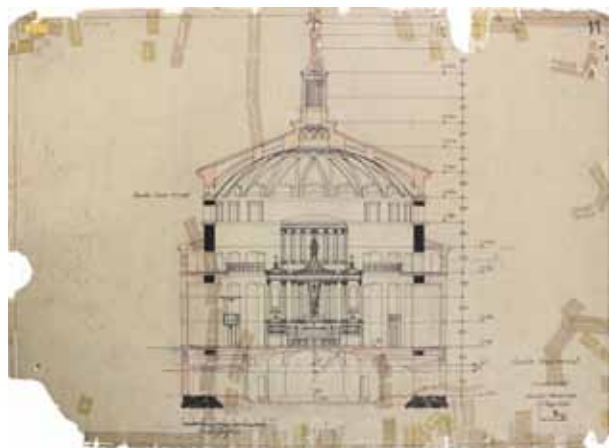
sottostante la nave della chiesa destinato ad aula magna, ad uffici e ad una serie di ambienti di servizio. L'edificio, per ovviare all'ostacolo del dislivello presenta, dunque, un accesso principale rialzato rispetto la quota stradale mediante un basamento di circa un metro e mezzo d'altezza, attraverso il quale si giunge al piano della navata.

Il rapporto con il contesto urbano è espresso nella facciata, che viene composta e pensata come una vera e propria "maschera", ovvero come un elemento giustapposto che non trova riscontro diretto – fatta eccezione per il tracciato regolatore che la compone – con la volumetria di ciò che cela. Questa sorta di filtro, infatti, assolvendo la funzione di richiamo per i fedeli, ricerca solennità attraverso gli effetti scenografici dettati dal rapporto concavo-convesso, dall'imponenza del portale sormontato da un mosaico policromo e dalla statuaria. Quest'ultima si eleva sino alla parte terminale della facciata dove trova spazio, custodita in una sorta di edicola, la figura marmorea della Vergine la quale cromaticamente entra in contrasto con le due figure bronzee ai suoi lati. La scena altro non è che la narrazione dell'Apocalisse di Giovanni in cui l'Immacolata è ritratta con la falce lunare ed il serpente sotto i suoi piedi, simboli di eternità e di vittoria sul male²⁴

Se l'immagine della Madonna è rappresentata mediante l'iconografia classica, le sculture alate ai suoi fianchi rimandano alla statuaria bronzea della Grecia arcaica, rimarcando quel dualismo tra mondo cristiano e pagano costante nel pensiero di Sant'Agostino e che Moya cerca di perseguire non solo in termini meramente planimetrici. Un ulteriore elemento che contraddistingue la facciata, è costituito dal mosaico che sormonta il portone d'ingresso, opera dell'artista Santiago Padrós Elías, riprendendone le dimensioni.

La facciata si configura quindi come un insieme di elementi regolati da rapporti proporzionali i quali si inseriscono all'interno della maglia quadrata di 2,4 x 2,4 m. A rimarcare tale suddivisione,

24 Vd. *La Sacra Bibbia*, Apocalisse di Giovanni, capitolo 12. «Poi apparve nel cielo un gran segno: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle».



L. M. B., *Sezione trasversale*, marzo 1946, Archivio ETSAM (P)15 11 A

L. M. B., *Sezione longitudinale*, marzo 1946, Archivio ETSAM (P)15 10 A

L. M. B., *Pianta piano terra*, marzo 1946, Archivio ETSAM (P)15 5 A

L. M. B., *Pianta della cupola*, marzo 1946, Archivio ETSAM (P)15 8 A

una serie di cornici bianche segnalano i limiti orizzontali dei volumi che, come tutto l'edificio, sono interamente in laterizio. La chiara geometria che viene così a generarsi, si sovrappone e si integra a quella ben più complessa che regola i disegni del prospetto principale. Quello che Luis Moya ricerca è, ancora una volta, una figura geometrica capace di controllare ogni elemento della composizione. Come per la pianta, anche in alzato la stella a venti punte, inscritta in una circonferenza, diventa garante di tale ordine. Questo sforzo diventa esplicito in facciata nella precisa e minuziosa orditura del laterizio che segue i nove assi irradiati dal centro di tutto il prospetto.

Varcando la ridotta bussola lignea d'ingresso, si entra nella grande aula di culto.

Lo spazio sacro, inteso come luogo deputato ai fedeli e alla liturgia, si risolve in un unico ambiente che si innalza da una pianta ellittica alla quale si giustappongono quattro cappelle laterali disposte seguendo una doppia simmetria – longitudinale e trasversale, rispetto agli assi che costruiscono l'ovale. Quest'ultime vengono esternamente definite da una stereometria semi-ottagonale, essendo per metà incastonate nel volume principale, mentre al loro interno racchiudono spazi cilindrici dedicati a Santa Filomena e al Battistero ai lati dell'ingresso principale, e alla Sacrestia e al Santissimo Sacramento a destra e a sinistra dell'altare.

La distribuzione dei fedeli rispetta il principio di "cortesia" tanto caro a Moya: i fedeli non danno mai le spalle all'altare poiché vi sono due uscite collocate lateralmente all'ingresso principale, ovviando al problema della folla che frequentemente si accalca all'uscita durante la messa domenicale. Un ulteriore elemento di "cortesia" è costituito dalla forma stessa dell'edificio poiché l'ellisse favorisce sensibilmente le condizioni acustiche e visive. La necessità di un rivestimento fonoassorbente si è infatti limitata alla sola coronazione della muratura.

Nel progetto per San Agustín la pianta ellittica, sintesi compositiva tra impianto direzionale ed impianto centrale, consente di superare l'antitesi tra forma e funzione generando un *unicum* spaziale in cui l'architettura interna risponde sia ad esigenze liturgiche che a

problemi acustico-visuali. La *boveda tabicáda* non risulta quindi giustapposta, come nel caso di Carabanchel, ma costituisce la *conditio sine qua non* di questa armonia.

Non è forse un caso che la chiesa, diventata simbolo della produzione ecclesiastica di Moya, sia proprio quella dedicata a un santo assai caro e presente nel mondo di riferimenti dell'architetto. Sant'Agostino seppe cristianizzare il pensiero filosofico dei classici greci – Platone *in primis* – trasponendo concetti pagani nell'ambito della fede cristiana.

Moya sembra ne traduca lo sforzo, ricercando la medesima sintesi attraverso il ricorso all'ellisse, figura di passaggio tra tempio circolare, evoluzione del *tholos* greco e basilica paleocristiana. Ne scaturisce una forma che assicura la *via Salutis*, la via della Salvezza, propria della struttura longitudinale che, dall'ingresso all'abside, indica il percorso salvifico dell'uomo.

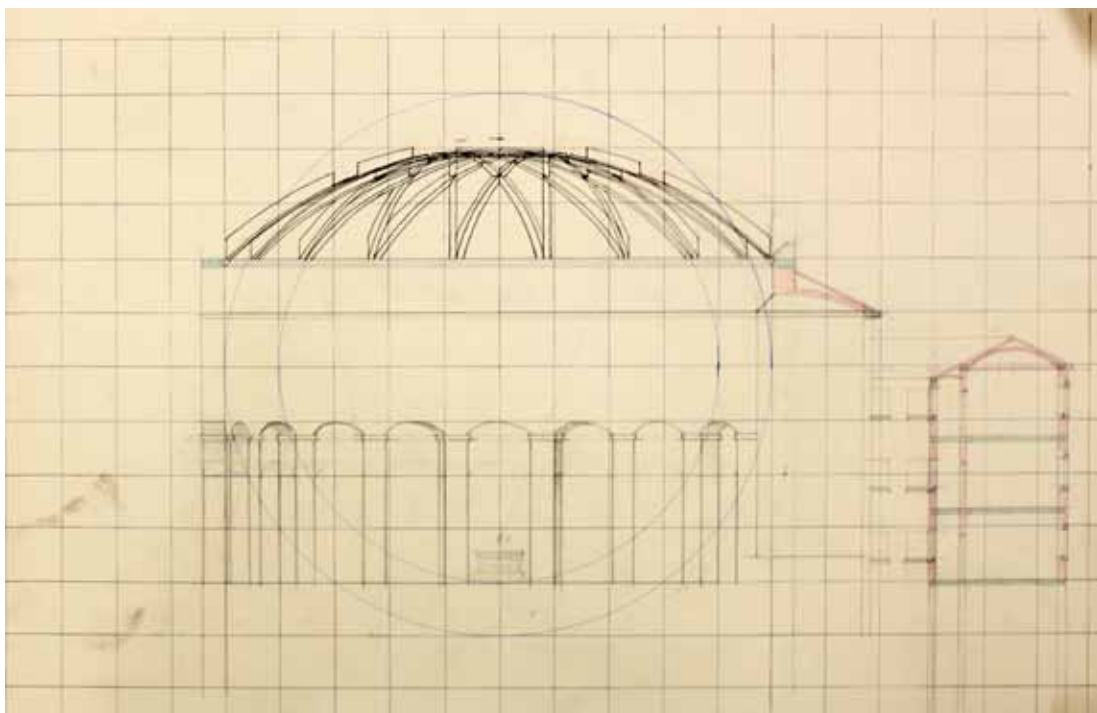
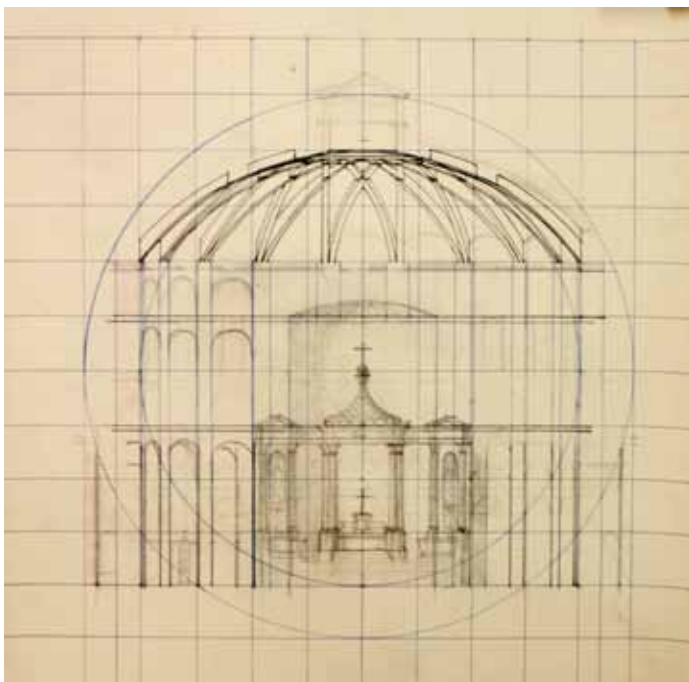
È forse inesatto parlare di ellissi poiché la geometria che costruisce la pianta è, più precisamente, un ovale a otto centri²⁵. Sulla differenza tra le due figure è bene sottolineare come Moya abbia deliberatamente optato per l'ovale a causa della sua semplicità di rappresentazione e, di conseguenza, di costruzione: si tratta di otto archi di circonferenza, uguali a due a due. Il tracciamento dell'ovale a otto centri, seppur maggiormente complesso rispetto al più noto a quattro centri, potrebbe essere un riferimento diretto al Colosseo. Appare tra gli elaborati e gli schizzi di progetto della chiesa di San Agustín un appunto di un ovale quotato recante la scritta "Coliseo".

Come dimostrano studi recenti, sembrerebbe proprio un ovale a otto centri la figura che meglio regola il volume dell'Anfiteatro Flavio, dato che non stupisce considerando la semplicità nell'edificazione di un manufatto per archi di circonferenza²⁶.

La pianta della chiesa è dunque un ovale i cui assi rispettano la proporzione armonica di 1/8, essendo il maggiore 24 m ed il minore 19,2 m o, ragionando in moduli 10 e 8. La maglia modulare di Moya

25 Cfr. Riccardo Migliari, *Ellissi e ovali. Epilogo di un conflitto*, in "Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro", n. 16, 1995, pp.93-102.

26 Cfr. *Il Colosseo. Studi e ricerche*, numero monografico di "Disegnare idee immagini", X, n. 18-19, giugno-dicembre 1999



L. M. B., *Sezione trasversale inscritta in una circonferenza*, s.d., Archivio ETSAM (P)15 218 G

L. M. B., *Sezione longitudinale inscritta in una circonferenza*, s.d., Archivio ETSAM (P)15 217 G

è, come si è detto nei capitoli precedenti, composta infatti da un reticolo quadrato di 2,40 m di lato che regola tutta la composizione sia in pianta che in alzato, usando come sottomultipli principali 0,30 m, 0,60 m e 1,2 m, le cui relazioni sono regolate, come afferma l'architetto: "con arreglos a lo hecho por los arquitectos griegos y a lo explicado por Platón en el «Timeo», que tanto contibuyó a formar el sistema de San Agustín: «Sive in rhythmis, sive in ipsa modulatione intelligebat regnare números totumque perficere.» («De Ordine», libro II, cap.XIV.)"²⁷

La pianta si rispecchia così nella volta e viceversa. I pilastri si distribuiscono lungo la curvatura della navata seguendo la rotazione di un pentagono – il pentalfa pitagorico – il quale marca, con quattro successioni di 90 gradi, i venti supporti verticali. Questi ultimi, salendo sino alla copertura, costituiscono i vertici delle venti coppie di archi in laterizio. Lo schema si ripete senza soluzione di continuità anche in coincidenza nel grande foro centrale della lanterna.

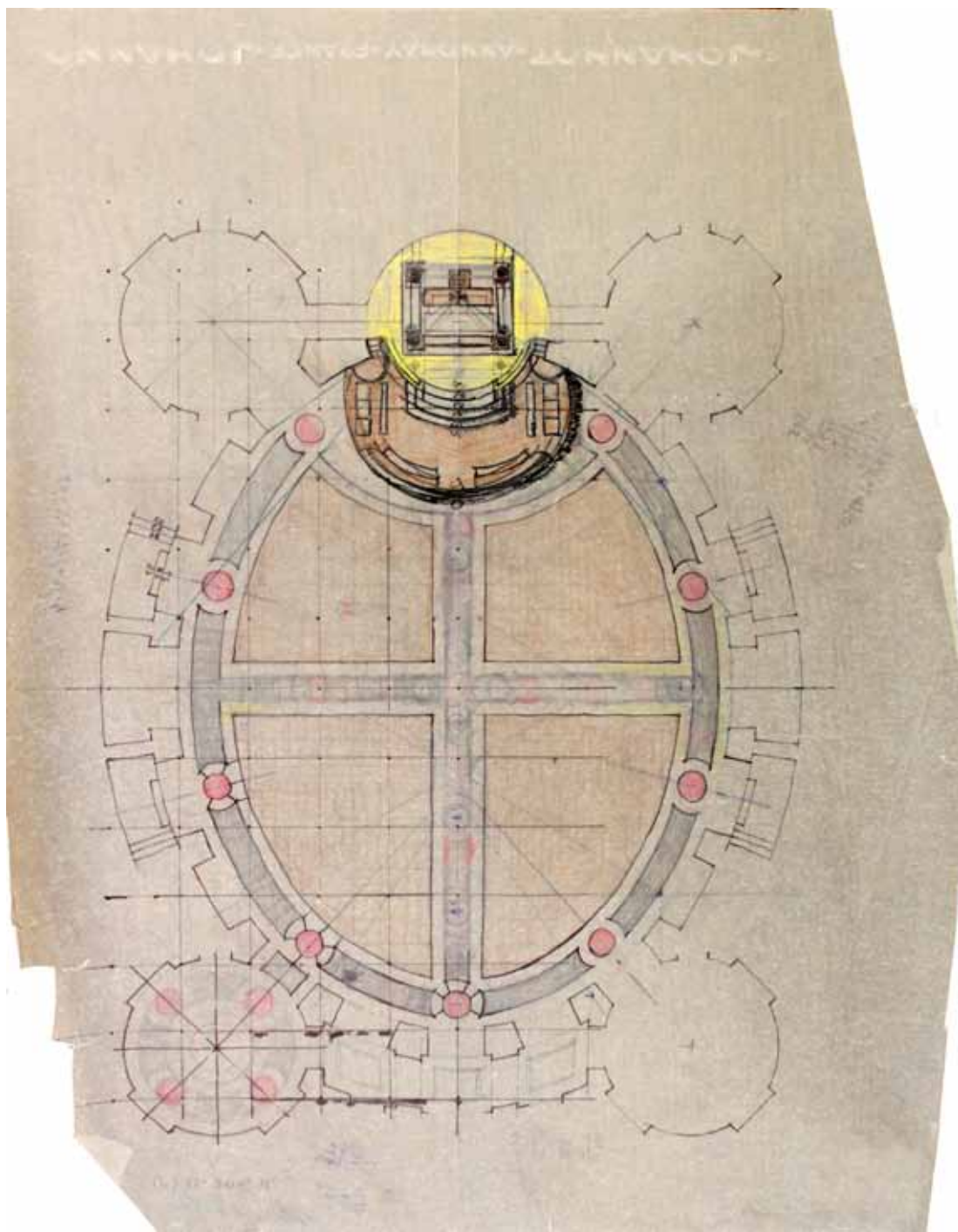
La tribuna, che corre a 7,20 m di altezza, non costituisce un ostacolo all'ascesa dello sguardo e alla fluidità dello spazio; il balcone di cemento armato che la sostiene possiede una funzione statica analoga a quella dei matronei delle chiese medievali in quanto utile a ripartire i carichi. Poco sopra, in posizione centrale rispetto all'ingresso, trova spazio anche la cantoria con l'organo alle spalle, inserito senza disturbare l'orditura dei pilastri.

La forma dell'edificio, impostata su principi geometrici assoluti, aderisce ad un concetto generale che parte dalle componenti maggiori del progetto e arriva a includere, secondo rapporti gerarchici, ogni minimo dettaglio. Ne risulta, come si è detto in precedenza, un evidente richiamo alla concinnitas albertiana che lascia spazio a evidenti rimandi alla concezione barocca e, a tratti, della scenografia teatrale.

All'ovale in planimetria è accostata un'abside circolare, elevata

27 Luis Moya Blanco, *Iglesia de San Agustín*, in "Informes de la Construcción", II, n. 19, marzo 1950, p. 18

«Secondo le proporzioni degli architetti greci e ciò indicato da Platone nel Timeo, che tanto contribuì a formare il sistema di Sant'Agostino: "Sive in rhythmis, sive in ipsa modulatione intelligebat regnare números totumque perficere". («De Ordine», libro II, cap.XIV)».

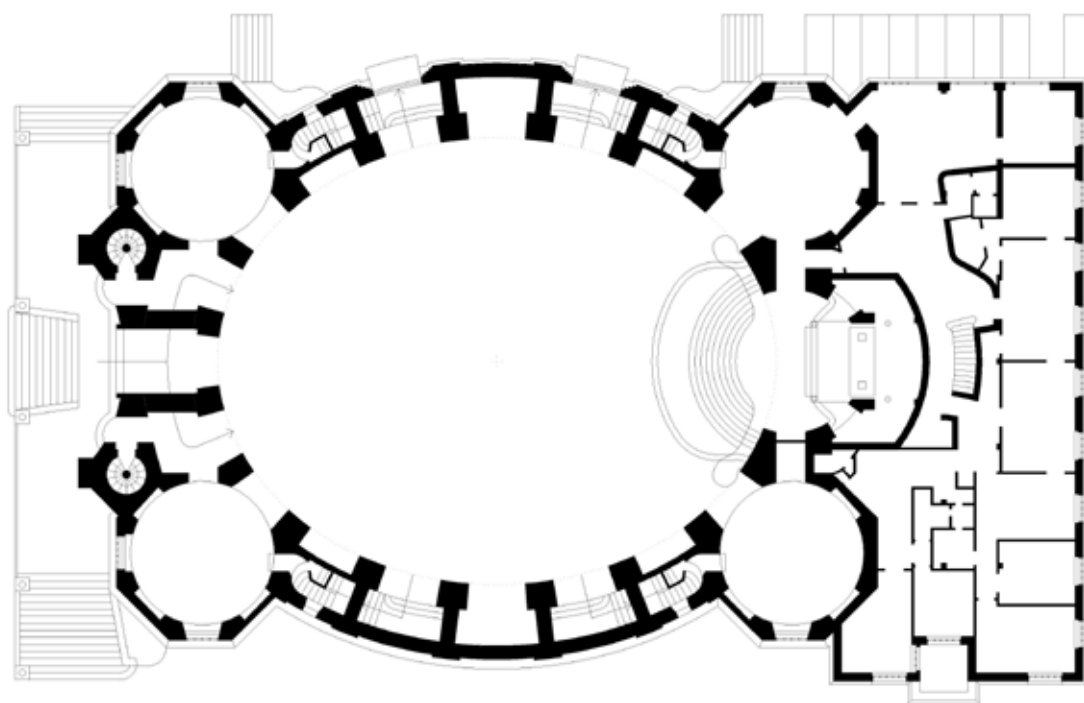


L. M. B., *Pianta della navata della chiesa con indicazioni sulla pavimentazione*, s.d., Archivio ETSAM (P)15 304 U

di sette gradini rispetto alla quota del pavimento della chiesa, coperta da una catino absidale. Quest'ultimo e la parete di fondo sulla quale si staglia l'altare, così come le due fasce laterali del presbiterio, sono riccamente rivestite da mosaici dorati opera dell'artista Santiago Padrós Elías. L'effetto, agli occhi del fedele, è quello di una fonte luminosa indefinita, simbolicamente lo spirito divino, luce eterna, che contrasta con la penombra della navata. Quest'ultima è ravvivata mediante l'uso del colore: nei pilastri rivestiti di azulejos e intervallati da vetrate policrome, e negli affreschi del pittore Juan Esplandiú Peña che circondano la navata poco sopra la tribuna.

Analizzando geometria e cromatismo, emerge dall'analisi di questa opera, la particolare attenzione che l'architetto ripone nel disegno della pavimentazione. La superficie della navata è composta dall'accostamento di lastre in graniglia colorata in cui ogni tinta sembra avere una funzione "direzionale" rispetto alla pianta: l'ocra rappresenta la superficie dell'ovale che è racchiusa da una banda avorio composta da un motivo di cerchi rossi e forme triangolari blu. La stessa disegna una percorso cruciforme che segue gli assi dell'ovale e rafforza il percorso ingresso-altare.

La storia dell'edificazione della chiesa di San Agustín caratterizza da un'estrema lentezza a causa delle scarse risorse economiche di cui disponeva la Spagna in quegli anni. I primi schizzi progettuali datati 1945 si concretizzarono nel 1946, ma il suo sviluppo vide una lunga battuta d'arresto dal maggio 1947 a tutto il 1948, periodo in cui della chiesa erano stati eretti il piano inferiore e la struttura verticale – muri e pilastri – dello spazio liturgico soprastante. Tuttavia questa evoluzione a più fasi ci permette di verificare nuovamente la coincidenza tra costruzione e forma. Come scrive Capitel: "Y es también en la marcha lenta de la obra la que nos ayuda a observar cómo lo primero que se construía, la estructura y la obra gruesa, definían ya la iglesia de un modo bastante preciso. A través de esta primera fase podía verse que lo que el edificio pretendía ser estaba ya sustancialmente definido; esto es, físicamente presente, no sólo implícito. Que la estructura y la construcción llegaban a ser, sustancialmente, la arquitectura



Ridisegno della sezione longitudinale e della pianta della navata della chiesa

misma, tal y como Moya quería.”²⁸

La seconda fase dei lavori ebbe inizio durante i primi mesi del 1949 ed un solo anno più tardi l'edificio venne aperto alla comunità di fedeli.

L'edificazione, che ora godeva di più stabili condizioni economiche, si sviluppò rapidamente: la grande volta composta da venti archi incrociati venne eretta in due mesi e una settimana.

L'imponente copertura destò, senza dubbio, l'attenzione della critica dell'epoca per la sua straordinarietà; essa riassumeva in sé espressività, rapidità ed economia nella realizzazione. Il numero 19 della rivista “*Informes de la Construcción*” del marzo 1950²⁹ diede spazio a ben tre articoli sull'opera di Moya redatti dallo stesso architetto e dai suoi collaboratori Manuel del las Casas Rementería e Manuel Thomas. Il primo, *Aparejador de las obras*³⁰, descrisse il *Cálculo del andamiaje para la construcción de la cúpola de la iglesia de San Agustín*, un saggio nel quale veniva illustrato il sistema di impalcature per la costruzione della cupola mediante castelli lignei laterali. L'architetto Manuel Thomas in *Estudio del Zuncho-estribo de la bóveda de planta elíptica y arcos entrecruzados de la Iglesia de San Agustín, según el proyecto de Luis Moya Blanco*, rende un'ulteriore descrizione degli elementi strutturali della volta. Tale attenzione all'aspetto costruttivo dell'edificio era già stata portata alla luce circa tre anni prima, nel 1947, dallo stesso

28 Antón Capitel, *La arquitectura de Luis Moya Blanco...*cit., pp. 99-100.

«Ed è anche il lento sviluppo dell'opera ciò che ci aiuta ad osservare come le prime cose ad essere costruite, la struttura e il grezzo, definirono già la chiesa in maniera abbastanza precisa. Attraverso questa prima fase si poté vedere che ciò che l'edificio pretendeva essere era già sostanzialmente definito; cioè, fisicamente presente, non solo implicitamente. Che la struttura e la costruzione arrivavano ad essere, sostanzialmente, l'architettura stessa, così come voleva Moya».

29 Luis Moya Blanco, *Iglesia de San Agustín, en Madrid* in “*Informes de la Construcción*”, n.19, marzo 1950.

Manuel del las Casas Rementería, *Cálculo del andamiaje para la construcción de la cúpola de la iglesia de San Agustín*, in “*Informes de la Construcción*”, n. 19, marzo 1950. Manuel Thomas, *Estudio del Zuncho-estribo de la bóveda de planta elíptica y arcos entrecruzados de la Iglesia de San Agustín, según el proyecto de Luis Moya Blanco*, in “*Informes de la Construcción*”, n.19, marzo 1950.

30 L'*Aparejador* é una figura tecnica spagnola assimilabile a quella italiana del geometra.

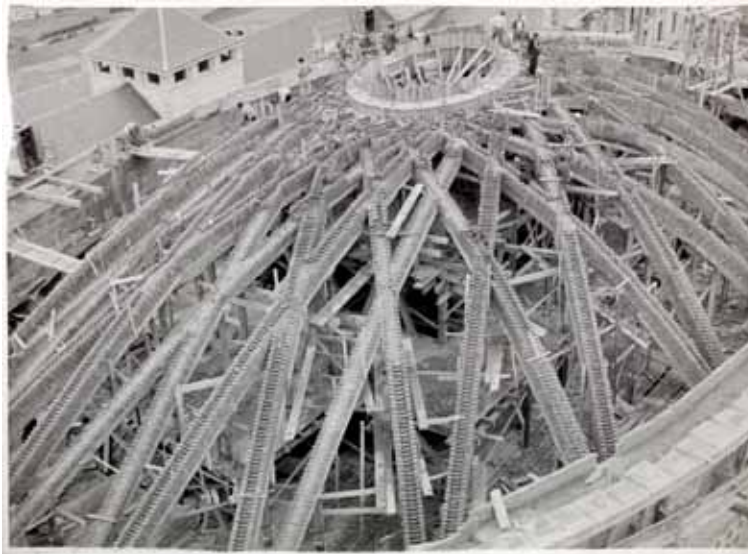


Foto d'epoca della chiesa in costruzione, Archivio ETSAM

Immagine pubblicitaria dell'impresa Entrecanales y Tavora, s.a., Archivio ETSAM

Moya all'interno del più volte citato *Bóvedas Tabicadas*³¹. Nel breve testo che accompagna i disegni e le fotografie dell'edificio in costruzione, già si evince come la tecnica costruttiva della copertura determinasse la regola compositiva dell'opera intera. Nonostante la costruzione coesiva in laterizio non possa essere considerata un'invenzione di Moya, in quanto tecnica costruttiva propria della tradizione spagnola³², si può tuttavia riconoscere all'architetto madrileni il merito di averla rinnovata attraverso l'utilizzo di forme a lui contemporanee. La volta di San Agustín divenne così il manifesto pubblicitario dell'Entrecanales y Tavora s.a., impresa edile di grande rilievo nel panorama spagnolo apprezzata e conosciuta per l'eccellenza tecnica espressa nelle sue realizzazioni. L'immagine degli archi incrociati con al centro il suggestivo occhio di luce della lanterna, anch'essa ripartita internamente alla stessa stregua della cupola, diventa l'emblema di un'architettura ripetibile.

La matrice si può schematicamente ridurre al binomio pianta ellittica e bóveda tabicada che Luis Moya terrà pressoché invariato per circa 15 anni.

Successivi a San Agustín, i progetti per Gijón (1946-1956), per El Salvador³³ (1953) e per Torrelavega (1956-1962) rispecchieranno fedelmente il programma compositivo madrileni.

31 Luis Moya Blanco, *Bóvedas Tabicadas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1947, rist. anast. Antón Capitel (a cura di), *Bóvedas Tabicadas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1993, pp. 92-103.

32 Vd. in questa tesi: Parte prima 1.2. Gli scritti, 1.2.1 Rafael Guastavino e le *Bóvedas tabicadas*.

33 Il progetto preliminare per la Cattedrale di El Salvador fu un'opera non realizzata. Cfr Luis Moya Blanco, Joaquín Vaquero Palacios, *Anteproyecto de catedral en El Salvador*, in "Revista Nacional de Arquitectura", n. 156, luglio-agosto 1954, pp. 27-33.



Vista laterale dell'esterno della chiesa da calle Joaquin Costa.
Statua bronzea e dettaglio dell'orditura dei mattoni della facciata

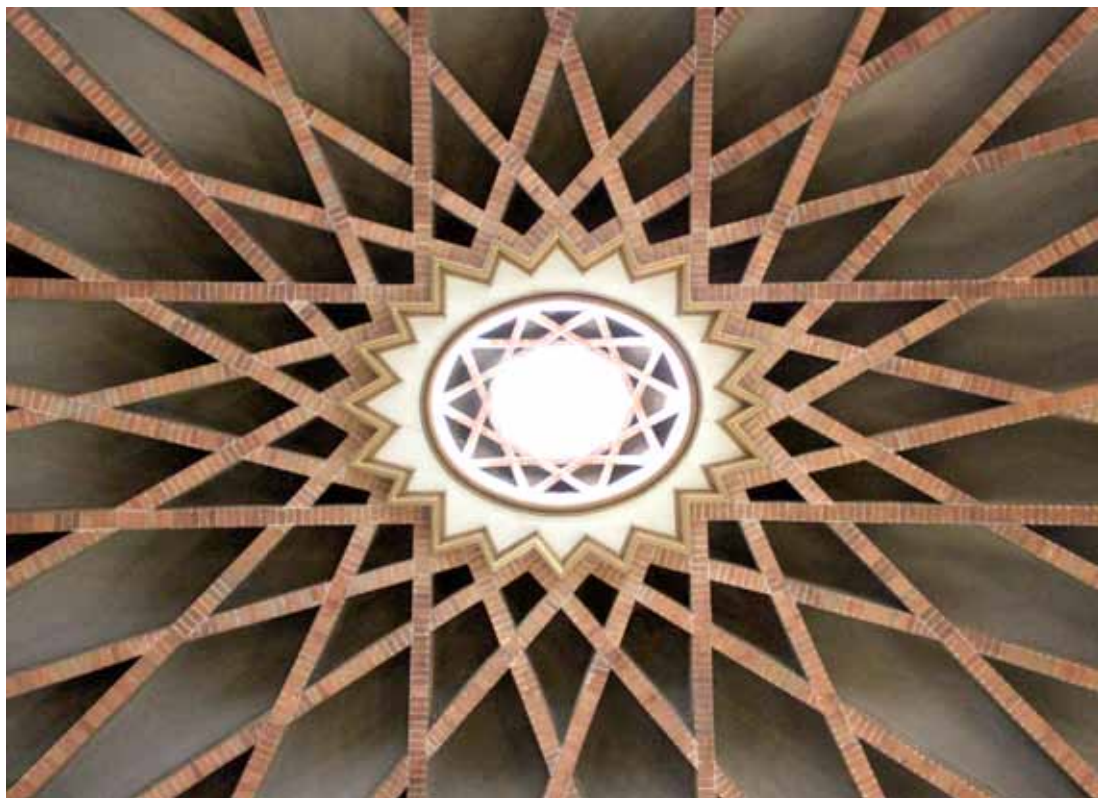


Vista dell'interno della chiesa



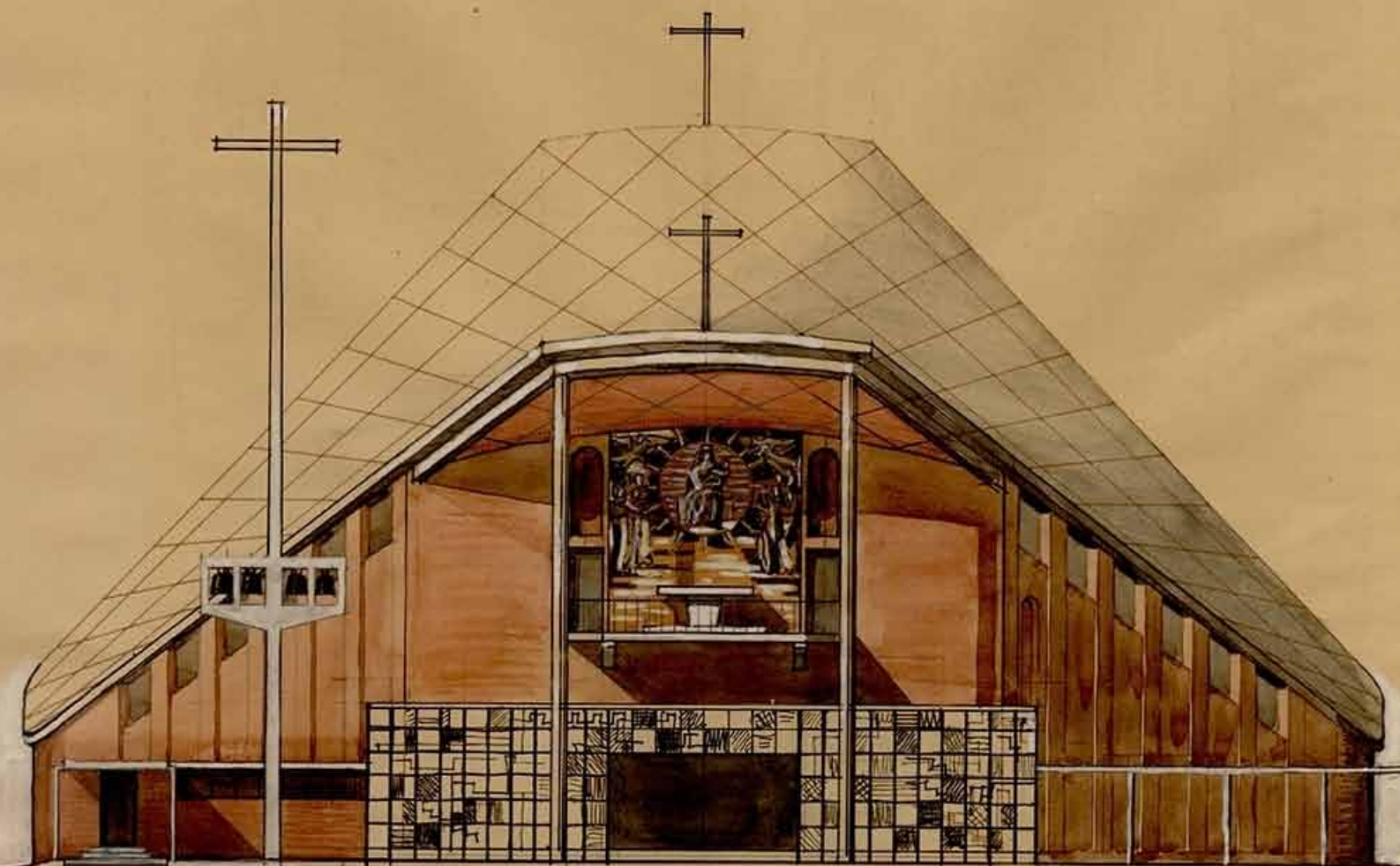
Vista laterale della navata e vista frontale dell'abside.

Cappella del Santissimo Sacramento e dettaglio della pavimentazione al centro della navata



Vista delle nervature della cupola.

Dettaglio del mosaico interno della lanterna e attacco degli archi alla superficie verticale



2.2.3 Chiesa di Santa María del Pilar, Madrid 1959 -1960

Con il progetto per la chiesa di Santa María del Pilar Moya inizia il distacco dal modello ellittico di San Agustín, attuando una sorta di astrazione dei principi compositivi alla base del suo fare architettura³⁴.

È da notare come le prime proposte per l'intero complesso scolastico del quartiere madrileni Niño Jesús fossero, in realtà, ancora strettamente legate alle prime esperienze ecclesiastiche. Il passaggio alla forma attuale, ebbe luogo attraverso la lenta e progressiva maturazione delle figure circolari ed ellittiche, fatta eccezione per un primissimo schizzo nel quale tutto il complesso trovava posto in un corpo di fabbrica a blocco con la cappella di impianto basilicale ad angolo.

Delle prime esperienze rimane tuttavia traccia nella pianta definitiva: l'ottagono irregolare con un asse di simmetria lungo il percorso ingresso-altare, conserva l'idea di spazio centrale del cerchio ma si distorce, allungandosi, per ottenere la direzionalità dell'ellisse, le cui curve vengono rappresentate non più come archi di circonferenza di un ovale a otto centri, ma subiscono un processo di rettificazione, divenendo segmenti poligonali.

Lo stesso processo, in termini ancor più estremi avviene in copertura: spariscono gli archi incrociati e si chiude il grande occhio della lanterna, la volta si plasma, piegandosi in sella iperbolica. Il risultato è del tutto innovativo ma non muta in Moya

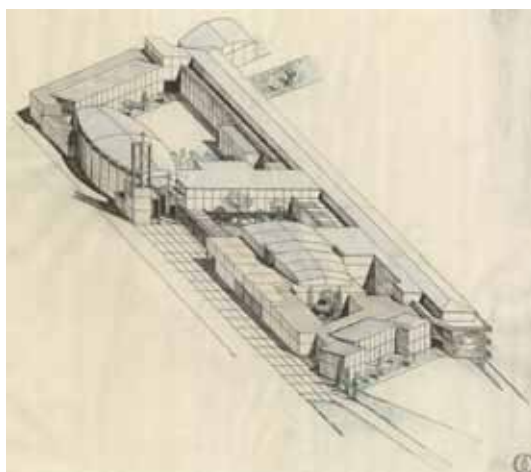
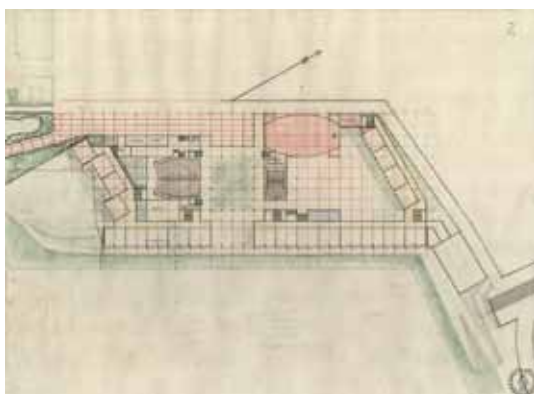
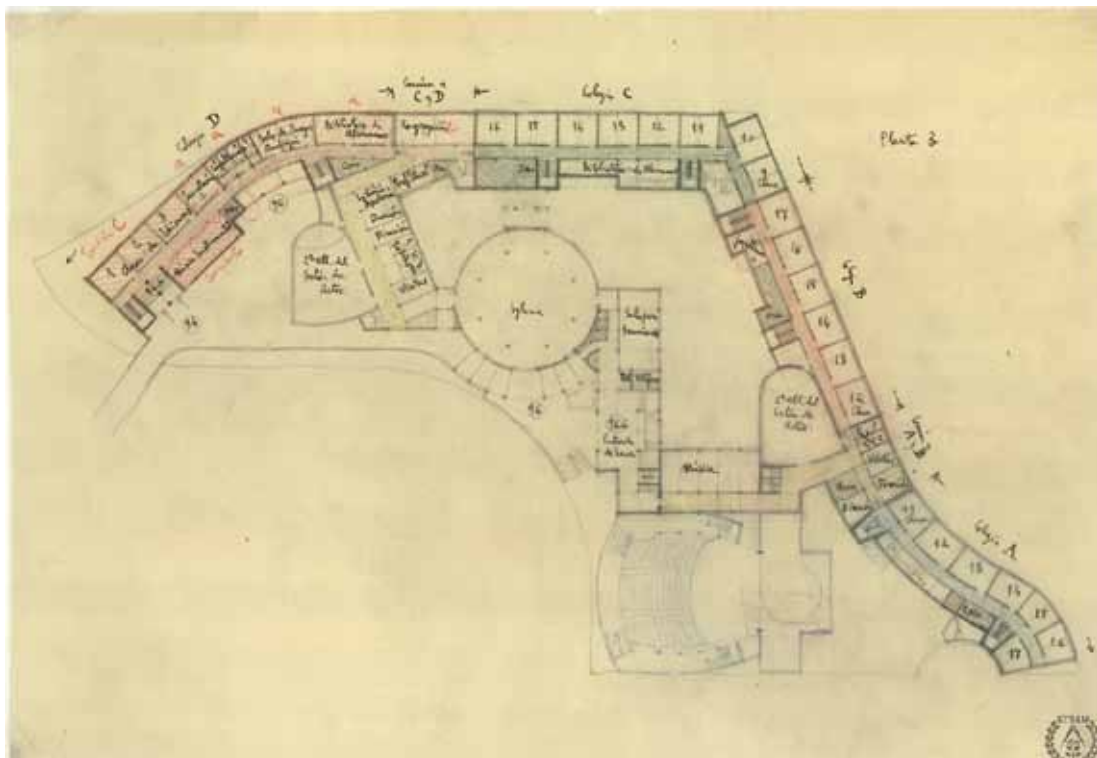
34 Cfr. Luis Moya Blanco, José Antonio Domínguez Salazar, *Capilla para el Colegio de Santa María del Pilar*, in "Arquitectura. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid" n. 17, maggio 1960, pp. 23-27.

Luis Moya Blanco, José Antonio Domínguez Salazar, *Capilla del Colegio de Santa María del Pilar*, in "Informes de la construcción" n. 173, agosto-settembre 1965, pp. 49-61.

Iglesias Parroquiales en los barrios de Niños Jesús, Estrella y Moratalaz (Madrid), Urbis, Madrid 1972.

Pagina affianco:

L.M.B., *Prospetto principale*, 1956-1967, tempera nera, marrone, bianca e pastello nero, 440 x 495 mm; Archivio ETSAM (nkm a22 a 4500)



L.M.B., Primi studi progettuali per il complesso scolastico di Santa María del Pilar, 1956-1967, Archivio ETSAM

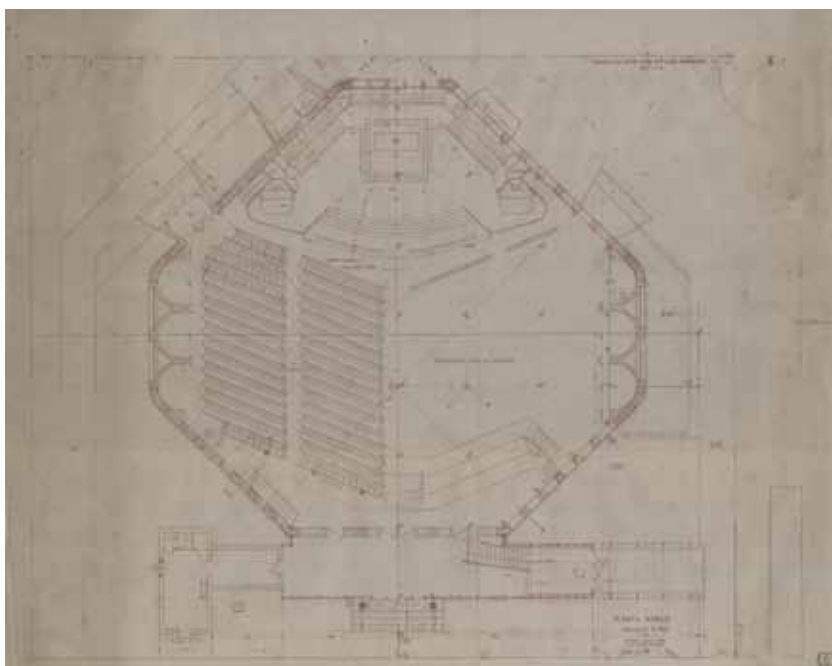
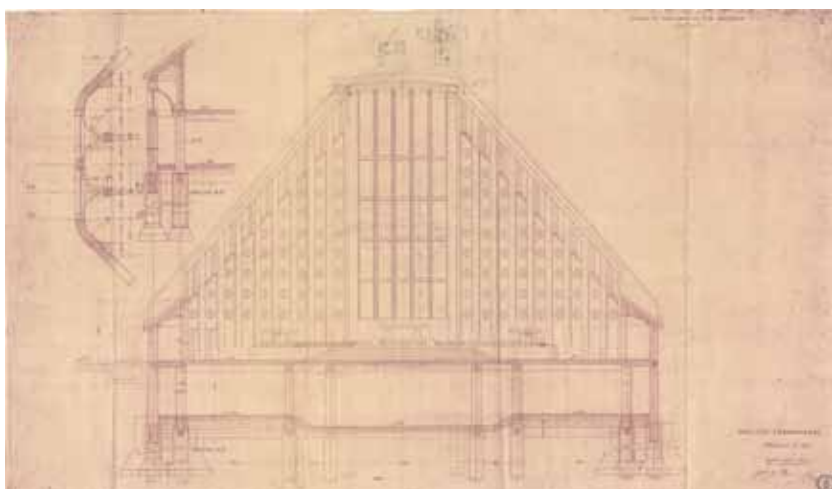
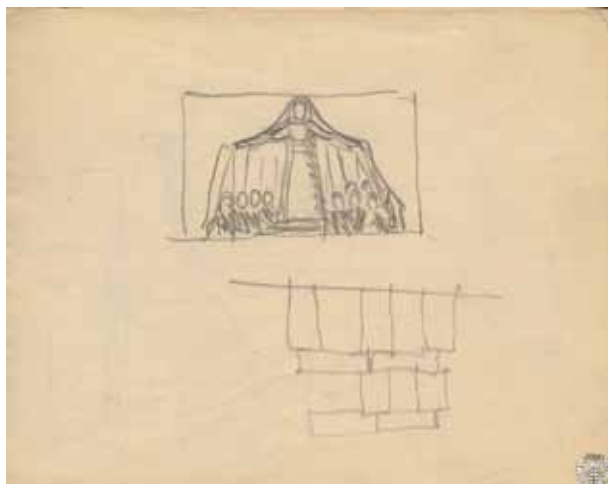
il desiderio di portare alla massima espressività costruttiva il laterizio; qui come in San Agustín la decorazione è “sostanza” della costruzione. In questo momento “evolutivo” non è da dimenticare il possibile contributo personale che diede al progetto l’architetto José Antonio Domínguez Salazar.

Sebbene quest’opera si collochi in un contesto urbano differente dalla prima chiesa presa in esame, presenta allo stesso modo, un fronte d’ingresso di forte impatto rispetto l’edificio circostante. Mentre la facciata di San Agustín comunica solennità, qui si percepisce la volontà di richiamare folle di fedeli verso una forma archetipica che ricorda quella della capanna. L’ingresso, a sottolineare questa intenzione, contempla, al centro del prospetto, un semplice altare in pietra dedicato alla celebrazione della santa messa all’esterno, protetto dal prolungamento della copertura che avanza, senza soluzione di continuità fino ai due alti pilastri che la sostengono.

Pochi, pochissimi sono gli elementi che concludono la composizione del disegno della facciata: il mosaico retrostante l’altare che, nella soluzione definitiva, ricomprende tutto lo spazio complanare a quello indicato nei primi prospetti; il vestibolo rivestito di lastre marmoree al quale si innesta un pergolato che conduce verso gli ambienti scolastici; e la croce, alla sinistra dell’ingresso, pensata come supporto alle campane, ma poi realizzata come semplice elemento simbolico privo di funzione acustica.

La cappella è costituita da due piante: un seminterrato adibito a sala conferenze con cabina per proiezioni e ambienti di servizio, e un livello superiore dedicato allo spazio sacro capace di ospitare fino a mille fedeli. Non vi è spazio all’interno della composizione della pianta principale per ambienti non strettamente necessari alla liturgia.

A differenza delle chiese precedenti, la sacrestia non si trova in collegamento diretto con il presbiterio, ma viene collocata ad un estremo del vestibolo in modo da portare il sacerdote a percorrere, come un fedele, tutta la navata per giungere al presbiterio. Quest’ultimo consiste in una grande piattaforma rialzata di 90 cm, al cui centro è collocato l’altare maggiore, sollevato di un triplo



L.M.B., *Schizzo della figura della Vergine che accoglie sotto il suo manto i membri della chiesa*, 1978, grafite su carta, 124 x 163 mm, Archivio ETSAM (MOYA28-01)

L.M.B., *Sezione trasversale e pianta della navata della chiesa*, Archivio ETSAM

podio e, lateralmente i due altari minori anch'essi rialzati di soli 15 cm dal piano del presbiterio.

Sebbene la chiesa, per composizione formale, semplicità degli arredi e delle decorazioni, sembri andare incontro e, in certi aspetti anticipi quelli che, di lì a pochissimi anni, saranno le indicazioni del Concilio Vaticano II, nella disposizione degli elementi liturgici rimane fedele ai dettami della più consolidata tradizione cristiana. In questo senso il presbiterio conserva ancora le balaustre di separazione tra fedeli e religiosi.

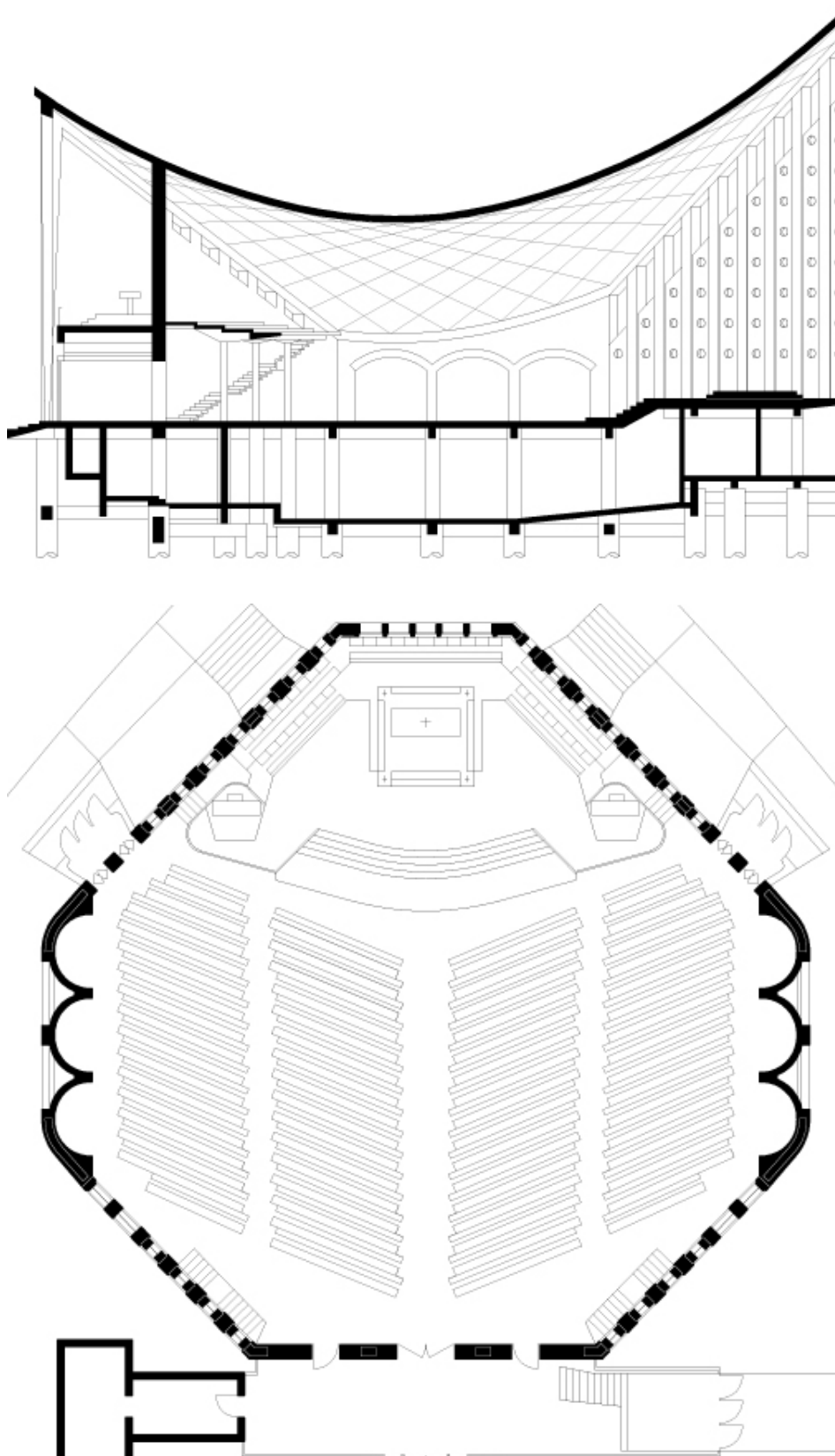
Secondo un principio di simmetria assoluta, sono stati dedicati agli amboni due spazi ai lati della scalinata di accesso al presbiterio e sono stati posizionati tre confessionali nei due lati della navata. Vi sono inoltre quattro porte di uscita prossime al presbiterio e, insieme a queste, due scale di discesa alla pianta inferiore dove si trovano gli ambienti per la custodia degli oggetti di culto ed una sacrestia ausiliaria. Sul fondo il tempio contempla un coro per circa duecento persone con accesso da due scalinate sostenute da colonnine in cemento.

Dietro all'altare campeggia l'enorme crocifisso, opera dello scultore Vicente Rodilla direttamente accostato alla vetrata di imponenti dimensioni opera di Santiago Padrós Elías, già conosciuto per le opere eseguite a San Agustín. Tale imponente vetrata è affiancata da una numerosa serie di aperture circolari tamponate da sottili lastre in marmo bianco, che compongono un motivo a traforo nel prospetto.

La luce naturale irradiata da questi piccoli oblò e dalla vetrata policroma, si fonde con il rivestimento laterizio di tutto lo spazio interno, riflettendo sulle superfici verticali e la copertura mutevoli effetti luminosi. La luce artificiale è limitata ad un unico lampadario sferico dorato che scende dal centro della volta.

Una volta entrati, la capanna esterna, grazie alle numerose vetrate che generano cangianti accenti luminosi, si trasmuta in un elemento più morbido e meno definito come un mantello o una tenda mossa dal vento. In Santa María del Pilar il ridotto spessore della copertura sembra quasi percepibile a occhio nudo.

La volta, da un punto di vista costruttivo, possiede una sezione



Ridisegno della sezione longitudinale e della pianta della navata della chiesa

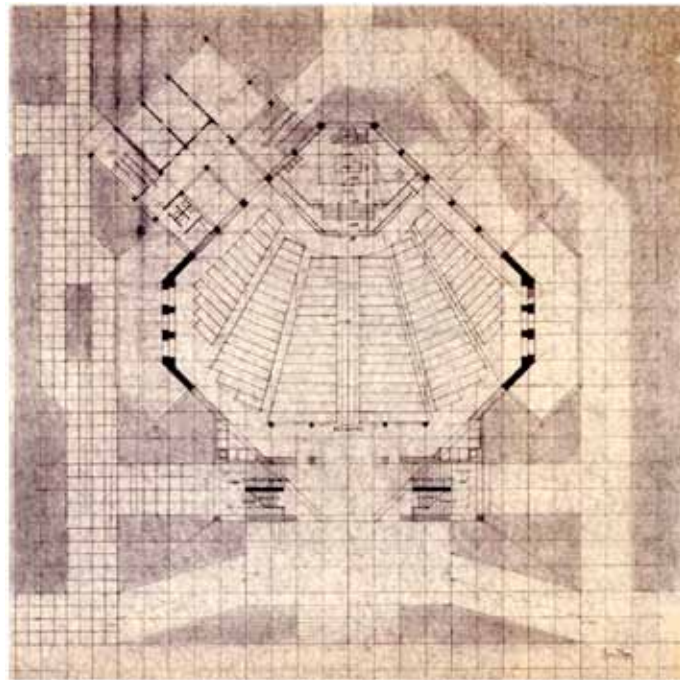
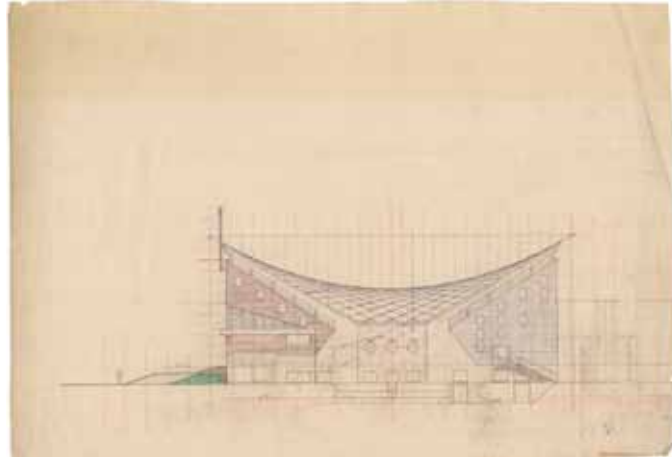
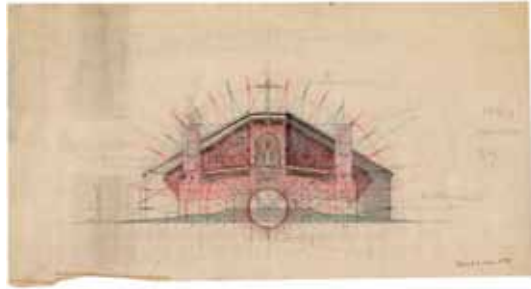
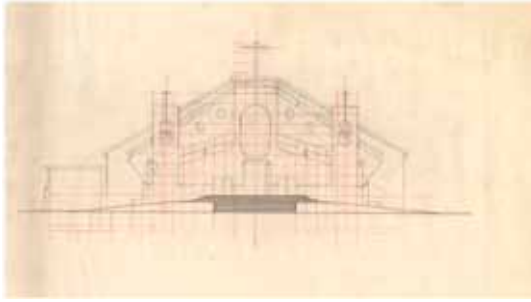
di 14 cm ed è composta da un foglio di mattoni legati con gesso, uno strato di malta cementizia nella quale sono affogate barre di trazione, e ancora due strati di mattoni con malta cementizia. La realizzazione della volta, a dispetto della sua forma complessa di paraboloide iperbolico che copre una superficie di circa 750 mq., avvenne nell'arco di un solo mese – nel maggio 1964 – attraverso l'utilizzo di tavolati distanziati di 60 cm, i quali davano luogo ad una famiglia di generatrici rettilinee sopra le quali si collocò il materiale laterizio.

Le operazioni di disarmamento non richiesero particolari precauzioni poiché si notò come la copertura fosse già in parte distaccata dal tavolato. Fu tuttavia necessario, a causa delle variazioni di temperatura e di umidità, verificare la stabilità della struttura: si fece un primo tentativo di calcolo con l'aiuto di Manuel del las Casas Rementería, *aparejador* di San Agustín, ma il calcolo definitivo è opera dell'architetto Luis García Amorena. L'attenzione alla forma identificata nella struttura è, anche in questo progetto, elemento primario per Moya tanto che sarà lui stesso a criticare la soluzione adottata per il trattamento dei prospetti principali: “la expresión de la estructura no ha quedado clara, ya que los muros, sus pilastras, y los dos pilares de la fachada, sugieren un trabajo de compresión producido por la bóveda, que no existe en la realidad, pues este trabajo se concentra en las partes bajas laterales. Muros, pilastras y pilares tienen como misión principal la de pesar, y como secundaria, la de atar todo el conjunto”. “El resultado es bueno como construcción, pero no lo es como expresión de la verdad estructural que debe manifestarse en toda obra de arquitectura”³⁵.

Nonostante l'incongruenza riscontrata tra espressione e verità

35 José Manuel Cabrero Ballarín, *Aprendiendo de las estructuras de Luis Moya*, in María Antonia Frías Sagardoy (a cura di), *Luis Moya Blanco 1904 – 1990*, T6 Ediciones, Pamplona 2009, p. 81.

«L'espressione della struttura non è risultata chiara, poiché i muri, le sue lesene, e i due pilastri della facciata, suggeriscono uno sforzo di compressione prodotto dalla volta che non esiste nella realtà, perché questo sforzo si concentra nelle pareti basse laterali. Muri, lesene e pilastri hanno la funzione principale di bilanciare, e in secondo luogo di racchiudere tutto l'insieme». «Il risultato è buono costruttivamente, ma non come espressione della verità strutturale che deve manifestarsi in ogni opera di architettura».



L.M.B., *Prospetto principale della chiesa di Mies de Vega*, 1978, Archivio ETSAM (L. MOYA. B_P123_CR002-06_026)

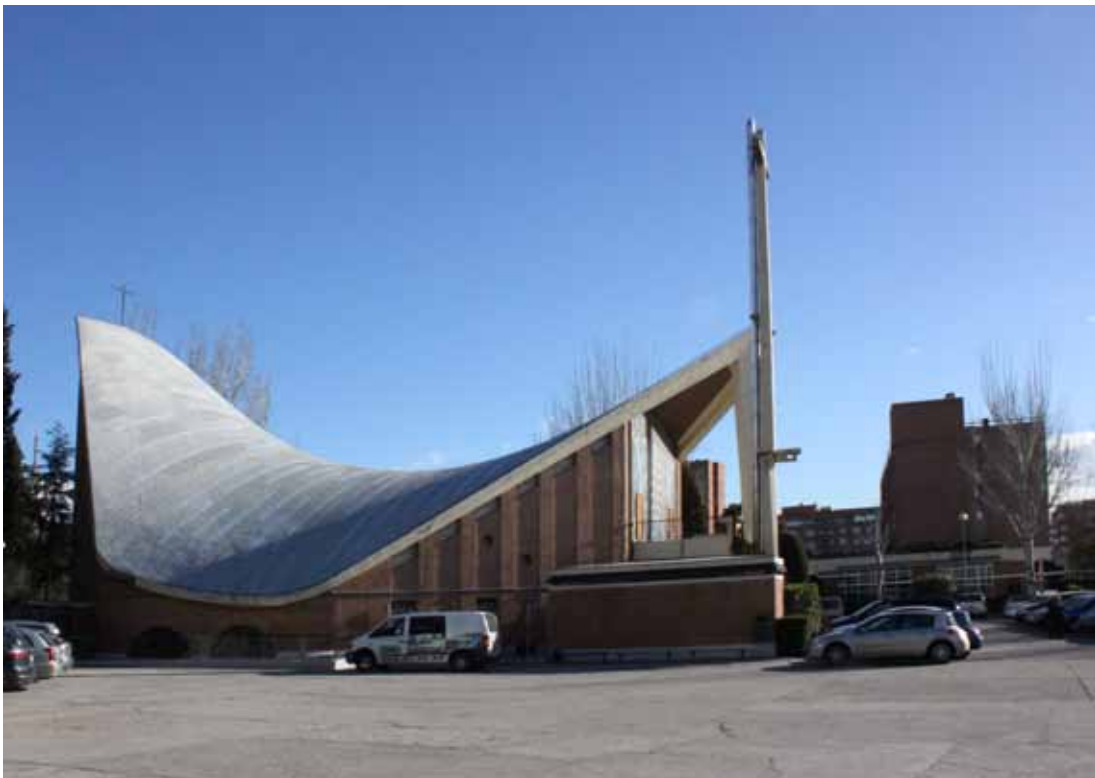
L.M.B., *Prospetto principale della chiesa di Mies de Vega*, 1978, Archivio ETSAM (L. MOYA. B_P123_CR002-06_027)

L.M.B., *Prospetto laterale della chiesa di Mies de Vega*, 1978, Archivio ETSAM (L. MOYA. B_P123_CR002-06_028)

L.M.B., *Pianta della navata della chiesa di Mies de Vega*, 1978, Archivio ETSAM (L. MOYA. B_P123_CR002-06_020)

strutturale, la composizione della chiesa sembra comunque convincere l'architetto, tanto che l'impianto generale di Santa María del Pilar venne riproposto circa quindici anni più tardi. Nel 1975 don Teodosio Herrera incaricò Moya di redigere il progetto per la nuova chiesa di Mies de Vega³⁶, quartiere di Torrelavega nella regione della Cantabria.

³⁶ Enrique Campuzano Ruiz, Luis Alberto Alonso ortiz, *Iglesias de Torrelavega: una arquitectura moderna*, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de Cantabria, Santander 2007.



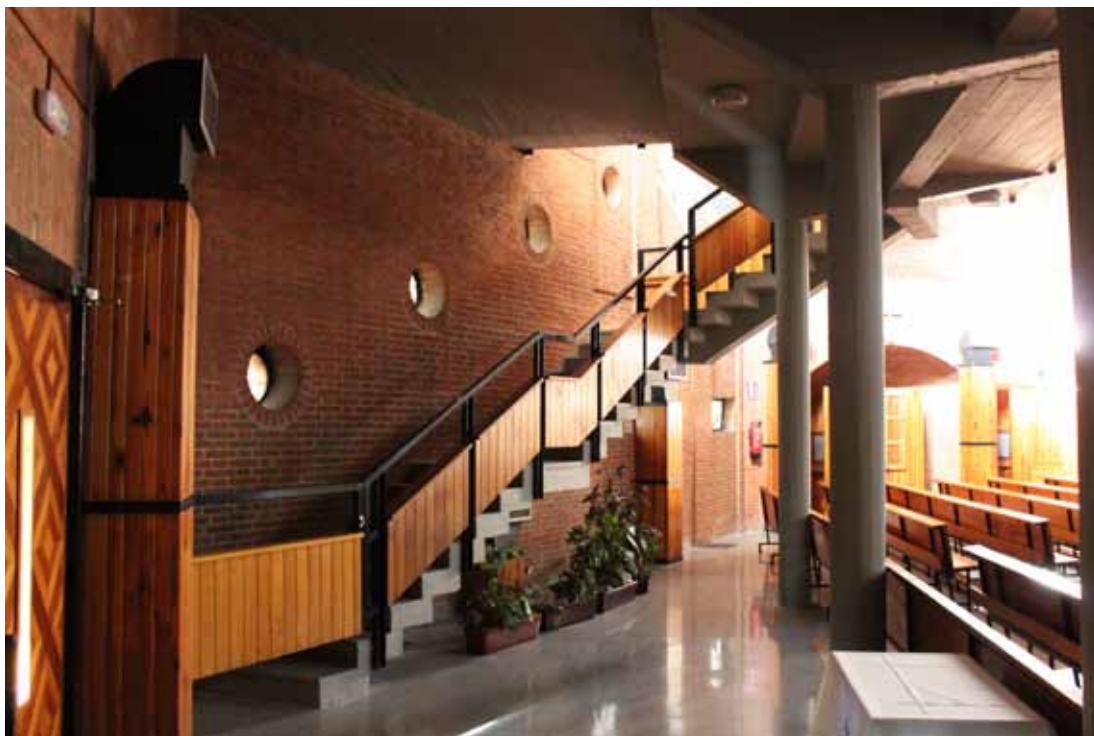
Vista del prospetto principale e laterale della chiesa



Viste interne della chiesa



Vista interna delle nicchie per i confessionali



Vista interna della scala per la cantoria.
 Dettaglio del lampadario e della volta della nicchia laterale



2.2.4 Chiesa di Santa María Madre de la Iglesia, Carabanchel Alto, Madrid 1966-1969

Con la chiesa di Santa María Madre de la Iglesia Moya compie un ulteriore passo avanti nella ricerca specifica sullo spazio centrale e precipuamente sullo spazio centrale di matrice sacra e culturale. La centralità alla quale mira è, in questo caso, quella perfetta, pura ed assoluta della circonferenza. Non sono previste né deformazioni come nel modello di San Agustín, né, tanto meno, eccezioni simmetriche come in Santa María del Pilar; l'unica eccezione che l'architetto accorda a se stesso è costituita dalla frammentazione delle superfici laterali nel rispetto, tuttavia, di uno schema ben preciso ed assolutamente rigoroso. La pianta è generata dalla rotazione di un pentagono, in modo del tutto analogo alla costruzione dei tracciati della volta di San Agustín, ossia ottenendo un angolo di 18 gradi tra un vertice della stella a venti punte e quello immediatamente successivo.

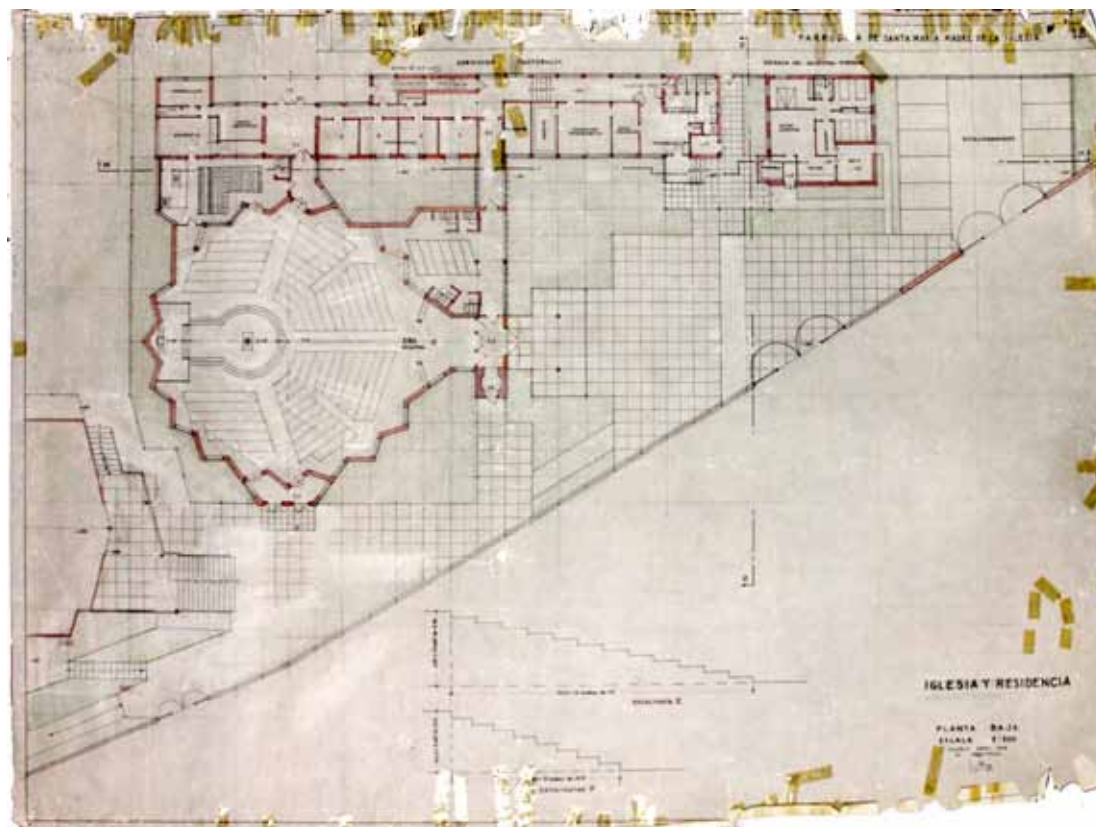
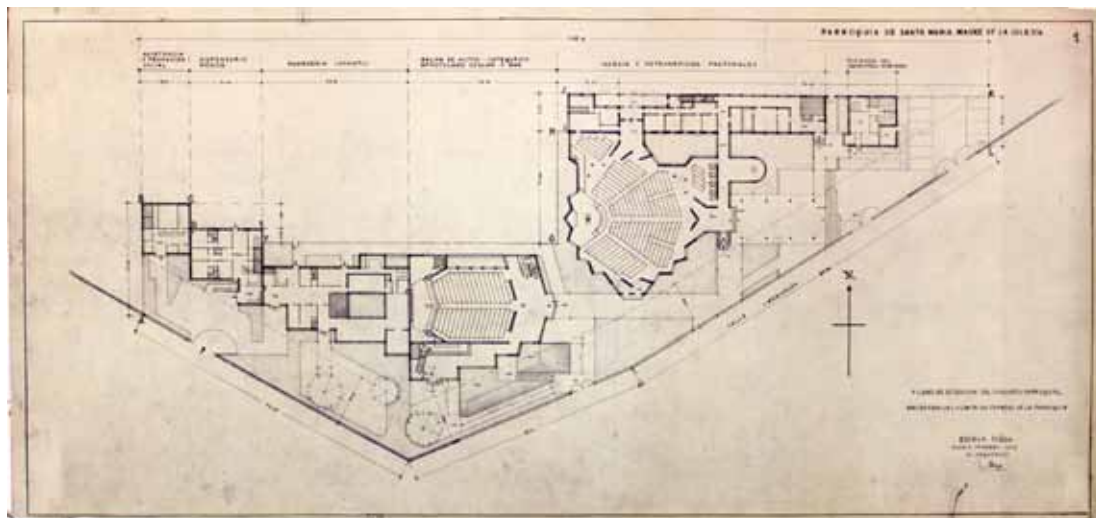
Lo spazio interno così ordito permette di ottenere sia un tipo di illuminazione naturale indiretta verso il fedele, sia di creare dei passaggi di collegamento “nascosti” tra la chiesa, i confessionali e l'appendice della piccola cappella al lato destro dell'altare.

I dettami del Concilio Vaticano II³⁷ giocano un ruolo fondamentale nella distribuzione degli ambienti deputati allo svolgimento delle funzioni liturgiche. In questa chiesa il presbiterio si allunga verso il centro della pianta, traducendo la nuova volontà conciliare di coinvolgere attivamente la comunità nello svolgimento delle funzioni religiose. Si assiste dunque ad un ribaltamento del ruolo del fedele il quale da semplice spettatore è chiamato ad una partecipazione attiva. Risulta pertanto difficile determinare

³⁷ Steven J. Schloeder, *Architecture in Communion*, Ignatius Press, San Francisco 1998 (trad. it. Carlo Fiore, *L'architettura del corpo mistico. Progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II*, a cura di Ciro Lomonte, L'Epos, Palermo 2005)

Pagina affianco:

Vista della facciata principale della chiesa di Santa María Madre de la Iglesia



L.M.B., *Planimetria generale*, Febbraio 1968, Archivio ETSAM

L.M.B., *Planimetria della chiesa e delle residenze*, Aprile 1968, Archivio ETSAM (P) 47 25 B

i confini degli elementi che tradizionalmente componevano la chiesa: abside e presbiterio si distaccano dalla navata solamente per il differente trattamento materico – la pietra – ed il modesto rialzo sul quale poggiano. Quest’ultimo è da intendersi in termini di miglioramento delle condizioni visuali, piuttosto che ad un “ostacolo”, una vera e propria cesura interposto nel rapporto sacerdote-fedele.

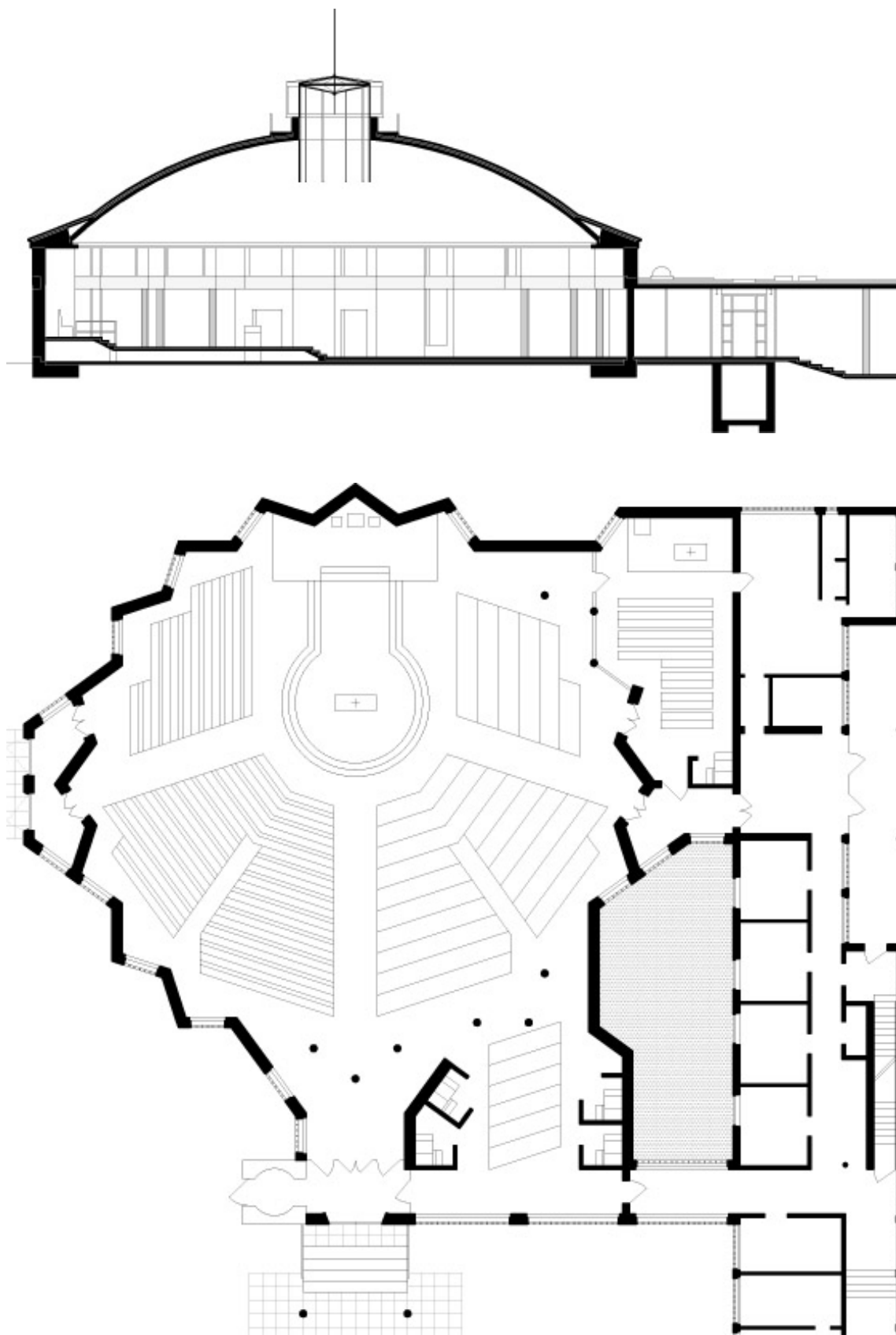
Ogni dettaglio rispecchia il nuovo orientamento che addita, in realtà, ad un ritorno alle origini, alla ecclesia quale termine che stava ad indicare la comunità cristiana dei fedeli, l’assemblea, non tanto il luogo fisico della liturgia. Lo spazio si connota per una maggiore fluidità degli ambiti, il tema della consustanzialità eucaristica permea di sé l’architettura proiettando i fedeli, la ecclesia, verso la mensa eucaristica, verso il mistero che si incarna nella celebrazione eucaristica. Il mistero eucaristico permea di sé la qualità spaziale della chiesa che si connota per una generale omogeneità, pur nella ancora rigida e chiara gerarchizzazione dello spazio sacro.

Ogni dettaglio è un richiamo alla semplicità.

Non vi è più la necessità di avere come sfondo dell’altare una fonte luminosa che dalle spalle del sacerdote si irradia verso i fedeli. La luce stessa contribuisce ad “unificare” lo spazio; la “materia” luminosa conferisce all’architettura una sostanza “universale” ed assoluta il cui richiamo alla geometria della composizione ed alla numerologia della struttura e dei tracciati regolatori alludono evidentemente al mistero dell’incarnazione, del sacrificio del Figlio ed al rinnovarsi di questo attraverso l’istituzione dell’eucaristia.

La statuaria è ridotta ad un’immagine bronzea della Madonna che abbraccia, custodendola sotto al suo mantello, tutta la comunità cristiana, esattamente come le maestà di memoria medievale, ancora una volta sottolineando la centralità della ecclesia.

Le considerazioni sul rapporto con il contesto, sono in linea con ciò che avviene all’interno. La facciata esterna rinuncia al protagonismo urbano del tempio che, se non fosse per il campanile elevato oltre il profilo degli edifici circostanti, rimarrebbe invisibile dalla strada. Emerge un elemento di innovazione rispetto ai



Ridisegno della sezione longitudinale e della pianta della navata della chiesa

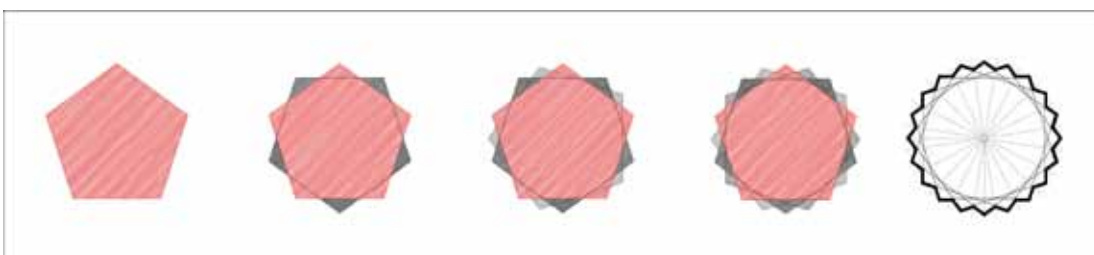
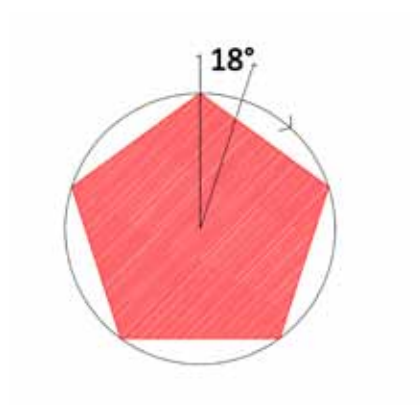
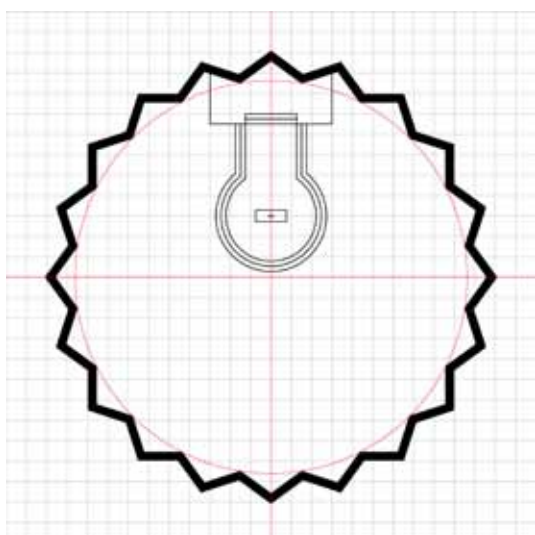
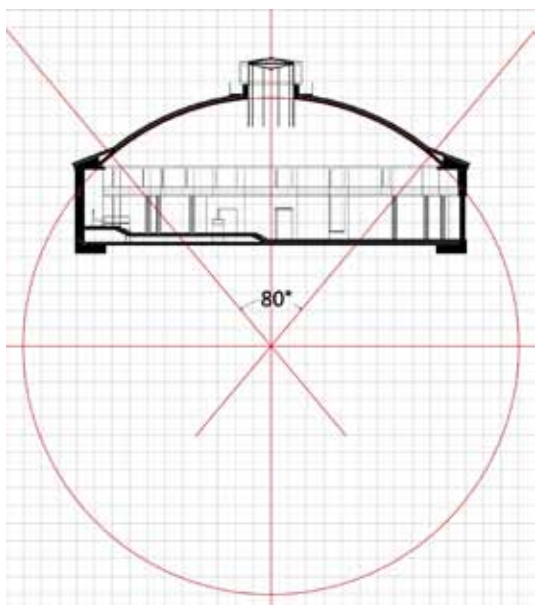
casi precedenti: una piccola area verde antistante la porta della chiesa conferisce intimità all'ingresso protetto da un ampio portico. Si ripristina l'elemento del sagrato, o, più precisamente, dell'esonartece, in quanto atrio – nartece- portato all'esterno.

Se Moya, da un lato, ricerca e richiama elementi compositivi del passato³⁸, dall'altro non lascia al caso alcun particolare costruttivo che, come ogni minimo dettaglio si inserisce nell'immane modulo 2,4 x 2,4 m. Il tema del tracciato regolatore e del rimando numerologico, lo si è detto, allude ad un ordine superiore di corrispondenza, di consonanza, che, solo, garantisce alla "materia" fatta architettura l'esatta aderenza allo spazio di natura divina.

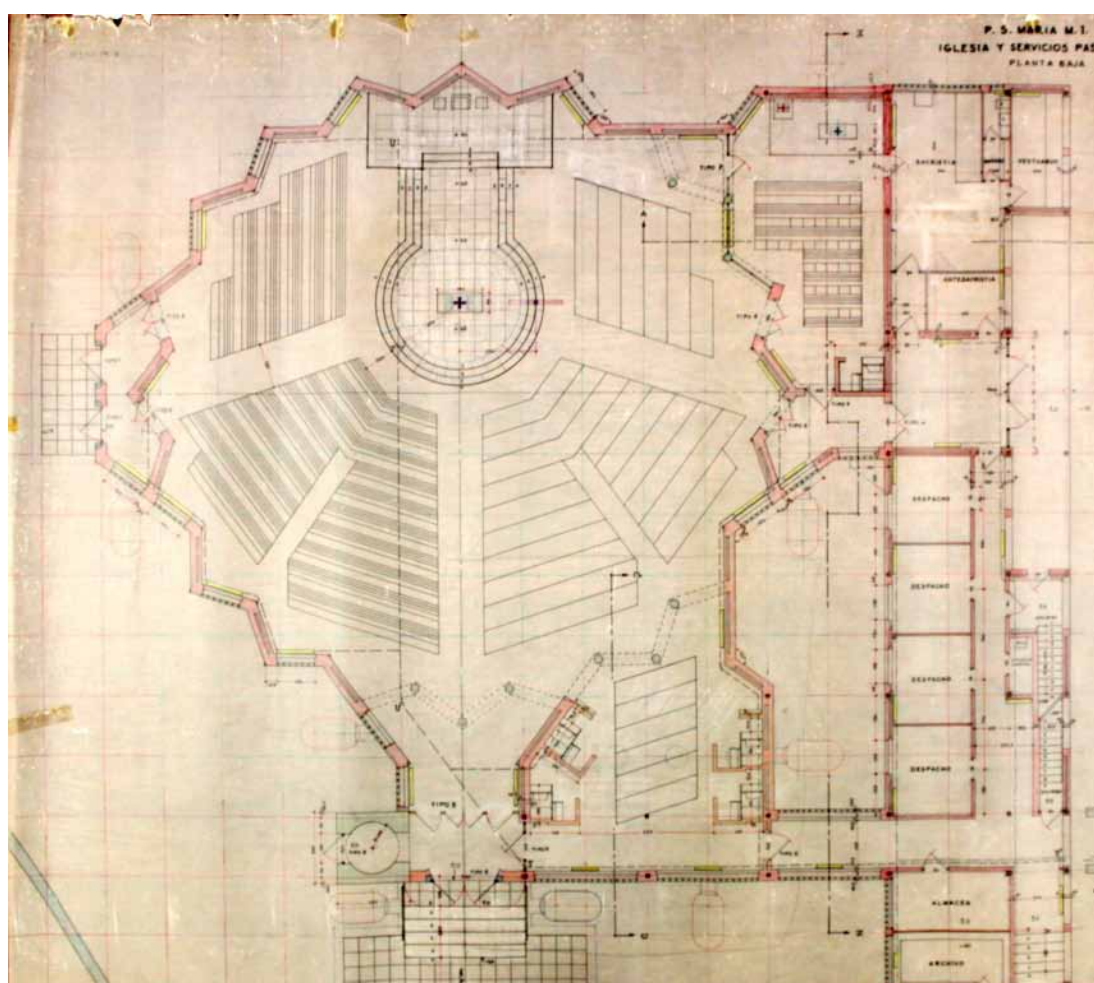
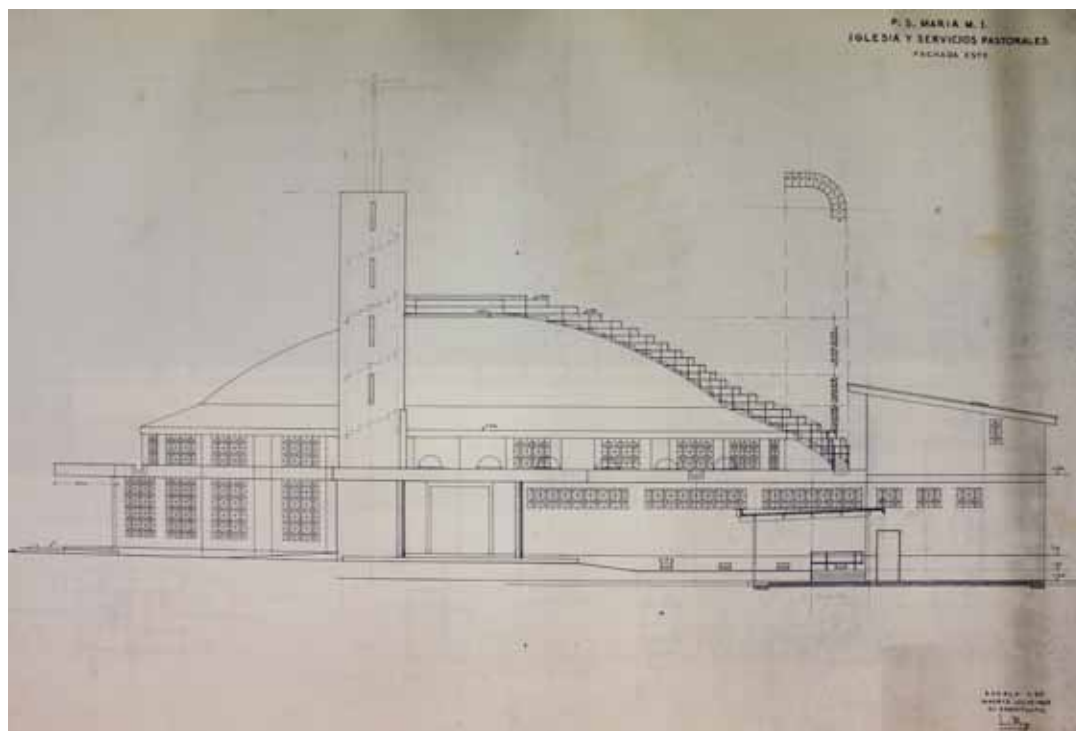
Da un punto di vista costruttivo, la volta presenta un diametro di 24 metri, 10 moduli, ed è composta da quattro strati di mattoni secondo la tecnica già ampiamente sperimentata della *boveda tabicada*. La copertura, un arco di circonferenza ribassato, poggia su un a sorta di disco in cemento armato che aggetta di pochi centimetri rispetto i setti murari sottostanti alti 4,8 m. Questi sono attraversati a tre metri dal suolo da una fascia in cemento a vista di 60 centimetri, un ottavo dell'altezza, in cui sono ben visibili i segni dei casseri lignei che disegnano sei bande orizzontali.

L'incontro tra i due setti provenienti dalle due direzioni opposte, ovvero gli angoli interni della stella, non si risolve in uno spigolo vivo – cosa che avviene per la banda di cemento – ma Moya accorda la precedenza ad un setto sull'altro, provocando un minimo aggetto della testa del mattone. Questo dettaglio, apparentemente banale, "arrotonda" lo spazio interno evitando il generarsi di angoli acuti, ancora una volta nella prospettiva di uno spazio fluido, avvolgente, la cui sostanza, che è sostanza allusivamente divina, genera un profondo senso di quiete, pur nella tensione della struttura, di unità, pur nella complessità compositiva delle parti e nella immane gerarchia culturale delle parti.

38 Ne costituisce un esempio la forma stessa della chiesa assimilabile ad un *tholos* greco. E facile il paragone con il tempio di Vesta a Roma che presenta un peristilio di venti colonne come i vertici della figura stellata di Moya.



Studio della composizione in pianta e sezione. Generazione mediante la rotazione regolare di pentagoni



L.M.B., *Prospetto principale della chiesa*, Luglio 1969, Archivio ETSAM

L.M.B., *Planimetria della chiesa*, Luglio 1968, Archivio ETSAM (P) 47 74 B



Vista dello spazio interno



Dettaglio della fascia superiore e del raccordo con la volta



Dettaglio del lampadario-lanterna



Dettaglio della statuaria



2.2.5 Chiesa di Nuestra Señora de la Araucana, Madrid 1970-1971

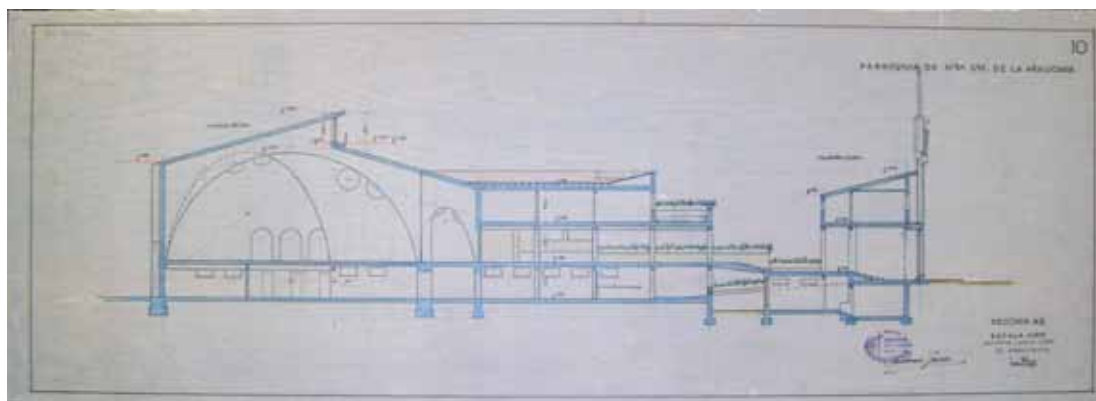
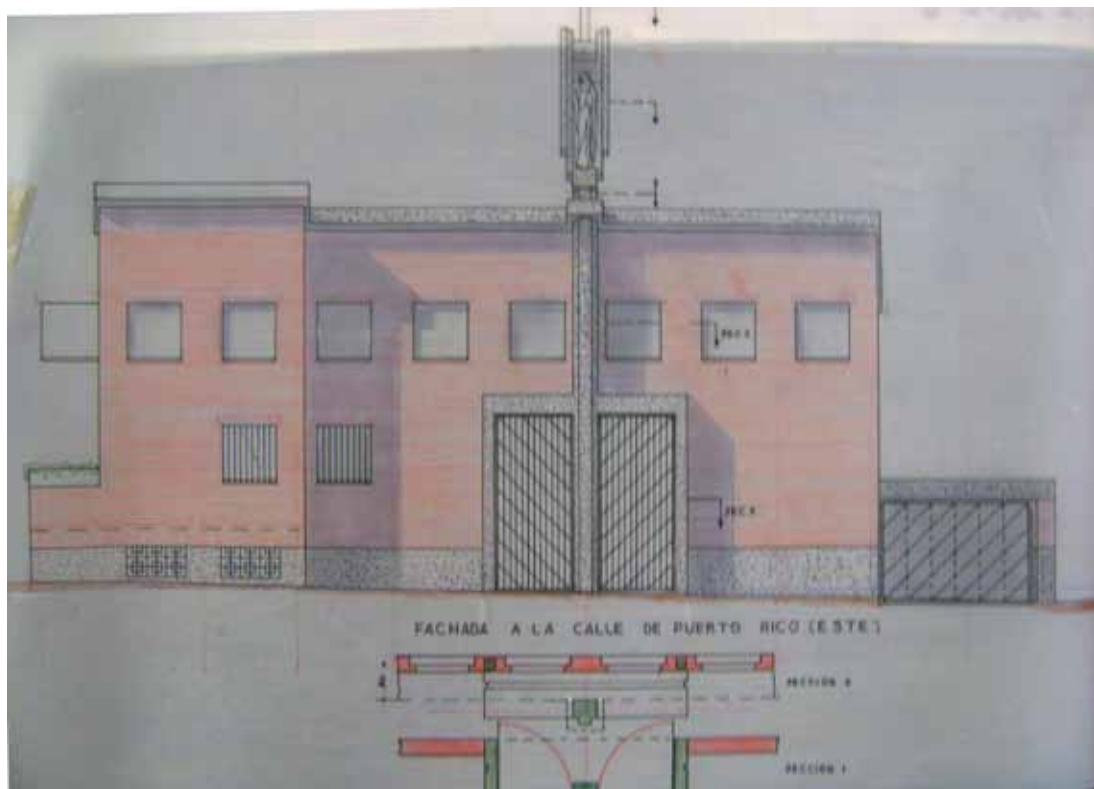
La Chiesa di Nuestra Señora de la Araucana costituisce l'ultima opera ecclesiastica realizzata da Luis Moya Blanco. La forma è del tutto nuova.

Anche in questo caso il contesto è quello di un complesso scolastico - successivamente trasformato in centro parrocchiale - che si disarticola in più elementi. La facciata principale della chiesa, intesa come superficie complanare alla porta di ingresso non esiste. Provenendo dalla strada principale, calle de Puero Rico, ci si imbatte in un alto portale racchiuso da una cornice in cemento a vista. Nulla lascerebbe pensare all'ingresso di una chiesa se non fosse per il massiccio pilastro, anch'esso in cemento, collocato al centro del portale stesso. Questo, elevandosi per diversi metri oltre la linea di gronda del corpo di fabbrica, sorregge una croce. La porta, il portale, la memoria va ai tanti disegni di Moya di portali sacri, diviene il paradigma della chiesa (ecclesia), oggetto allusivo ed assolutamente simbolico, paradigma dell'ingresso, del passaggio, della trasmutazione del fedele, della soglia, del limite tra lo spazio urbano - laico - e lo spazio ecclesiastico - sacro. Oltrepassato questo limite ci si trova in una sorta di patio interno di dimensioni allungate il quale conduce, dopo due serie di gradinate, all'ingresso vero e proprio della chiesa collocato sul fondo di questo sagrato su più piani. La progressione del passaggio assume, nei modi della composizione architettonica, la sostanza del rito di ingresso, di accettazione nella comunità, memoria, esso stesso, della liturgia paleocristiana in cui i catecumeni, progredendo di iniziazione in iniziazione, ambivano al raggiungimento della comunità, la ecclesia.

La topografia del terreno è infatti piuttosto disomogenea e costringe l'architetto, come lui stesso afferma nella relazione tecnica dattiloscritta, a relegare il tempio al fondo della parcella.

Pagina affianco:

Vista dello spazio interno della chiesa



L.M.B., Prospetto di ingresso al complesso parrocchiale, s.d., Archivio ETSAM (P) 56 82 D

L.M.B., Sezione trasversale di tutto il complesso parrocchiale, Giugno 1970, Archivio ETSAM (P) 56 39 C

La forte pendenza del terreno e la conformazione dell'area di intervento assai irregolare, spingono Moya a sperimentare forme e spazi a lui, fino a quel momento, insoliti.

Il binomio spazio centrale-boveda tabicadas è assente, così come la precisa simmetria degli spazi interni. L'architetto sembra invertire le condizioni compositive precedenti; delle esperienze pregresse conserva invece l'essenziale: il modulo 2,4 x 2,4 m e l'espressività degli elementi in laterizio, ovvero la coerenza tra forma e costruzione. La sostanza della forma, che esprime nella complessità dell'architettura, la sostanza divina che permea di sé lo spazio della chiesa, trova esatta corrispondenza edificatoria nella tecnica costruttiva che è atto preliminare e sostanziale alla configurazione dello spazio costruito.

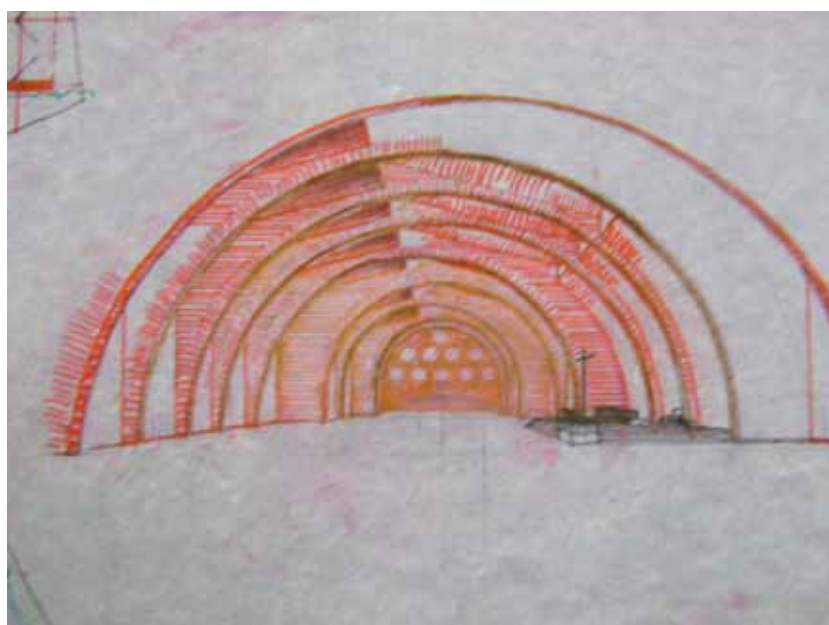
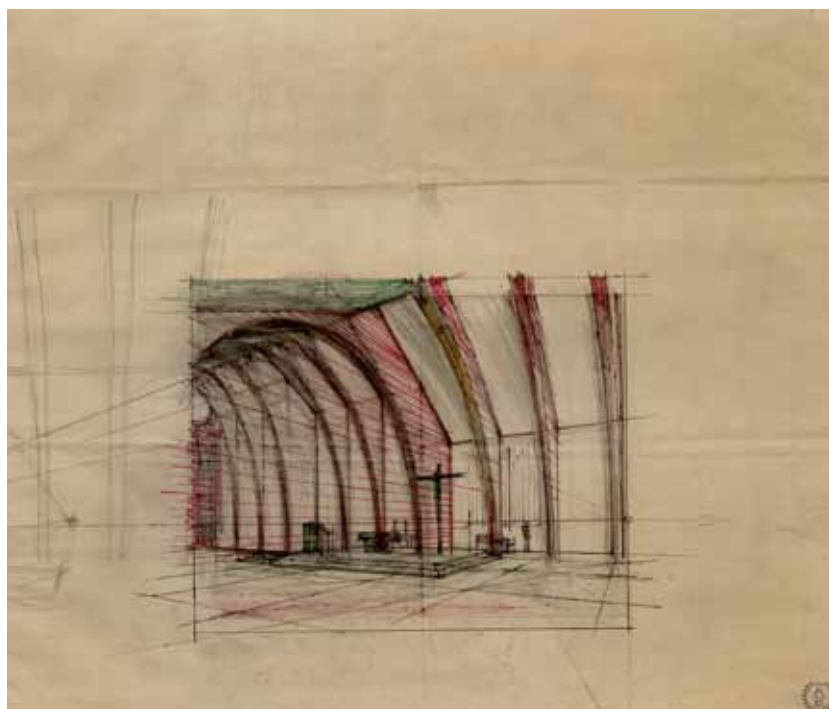
L'estraneità del progettista agli archi in laterizio non è del tutto esatta.

All'interno dei materiali grafici del progetto per Santa María del Pilar, 1959-1960, è presente uno schizzo raffigurante un interno di chiesa composta da ampi archi disposti parallelamente all'asse porta-altare. Il disegno non trova effettivi riscontri né nel progetto definitivo, e neppure in ulteriori dati grafici.

L'idea rimane in sospeso per circa dieci anni fino a quando si presentano le condizioni per la realizzazione. Il momento storico è sicuramente favorevole alla sperimentazione date le svariate possibilità che sembra offrire l'edificazione di un edificio per il culto secondo le norme conciliari vigenti a tutti gli effetti.

La chiesa, inaugurata il 23 aprile del 1972, è dunque costituita da una pianta di forma irregolare che unita ai possenti archi ed alla regia dell'illuminazione, produce la sensazione di uno spazio senza limiti definiti, dilatando la percezione dello spazio reale (511 mq). La mancanza di un perimetro definito è agevolata dallo slittamento progressivo dei grandi archi verso il lato destro dell'altare, non del tutto prevedibile dalla posizione dell'ingresso a causa dell'avanzamento di un setto che preclude il campo visivo del fedele.

Agli archi è assegnato il compito statico ma, come avviene nelle edifici di Moya, da questo ne deriva la definizione dello spazio



L.M.B., Vista interna di una chiesa, 1956-1967, 650 x 550 mm; Archivio ETSAM
 L.M.B., Schizzo dello spazio interno della chiesa, 1969 (?), Archivio ETSAM

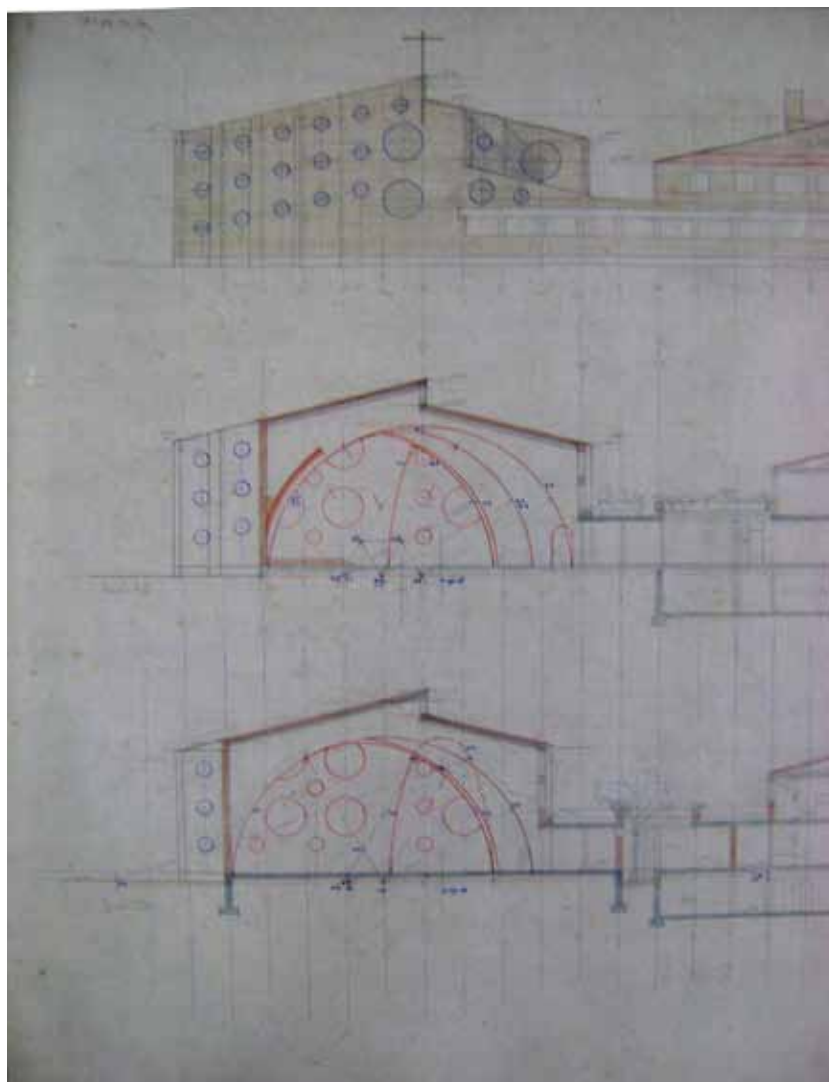
interno e, pertanto la forma.

I primi schizzi progettuali rappresentano un insieme di arcate descritte da archi di circonferenza ribassati, tutti delle medesime dimensioni. Il risultato, simile allo spazio di una caverna, non convince che l'architetto che attua, nel rispetto del modulo di base, variazioni e slittamenti degli elementi portanti.

Essi sono infatti suddivisi in cinque gruppi in base ai loro raggi di curvatura e alle differenti luci che coprono, dove la massima è di 21 metri, con un interasse fisso di 2,4 m. Ogni elemento poggia su di un basamento in cemento armato, a vista per circa 1,8 m, per poi continuare con un rivestimento laterizio. L'orditura del mattone è composta da una piattabanda di 77 cm che segue l'andamento della curva con i primi due strati disposti di coltello lungo lo spessore degli archi di 25 cm; la fila seguente si ordina in modo analogo ma ortogonalmente.

La sensazione di pesantezza che potrebbe generarsi dalla iterazione di questi massicci setti è mitigata da alcune bucatore circolari che presentano nella parte superiore. Anche in questo caso non vi è uniformità nelle dimensioni di questi oblò che variano da un diametro minimo di 1,80 m ad un massimo di 3 m. Lo stesso motivo è riproposto per le vetrate policrome delle pareti perimetrali che dispongono i loro centri di circonferenza lungo una curvatura analoga a quella degli archi. Si vengono così a formare una serie di diaframmi di luce in cui il riflessi colorati a volte si fermano sui setti in laterizio, a volte proseguono attraverso il vuoto della circonferenza.

La ripetizione del cerchio allude forse alla sostanza della luce divina che si espande, insostenibile per la vista umana, in tutte le direzioni, secondo l'esplosione di una vera e propria sfera di luce? Forse, ancora una volta, la suggestione, per Moya, è quella dei grandi rosoni delle cattedrali spagnole ed europee del romanico e del gotico, o la memoria dantesca della sostanza insondabile ed insostenibile della luce divina. In questa opera, come nei casi precedenti, Moya riesce a far dialogare la struttura, elemento materiale per eccellenza dell'architettura, con la sostanza meno tangibile tra tutte: la luce.



L.M.B., Studio delle aperture del prospetto laterale in prospetto e in sezione, s.d., Archivio ETSAM (P) 59 91 D

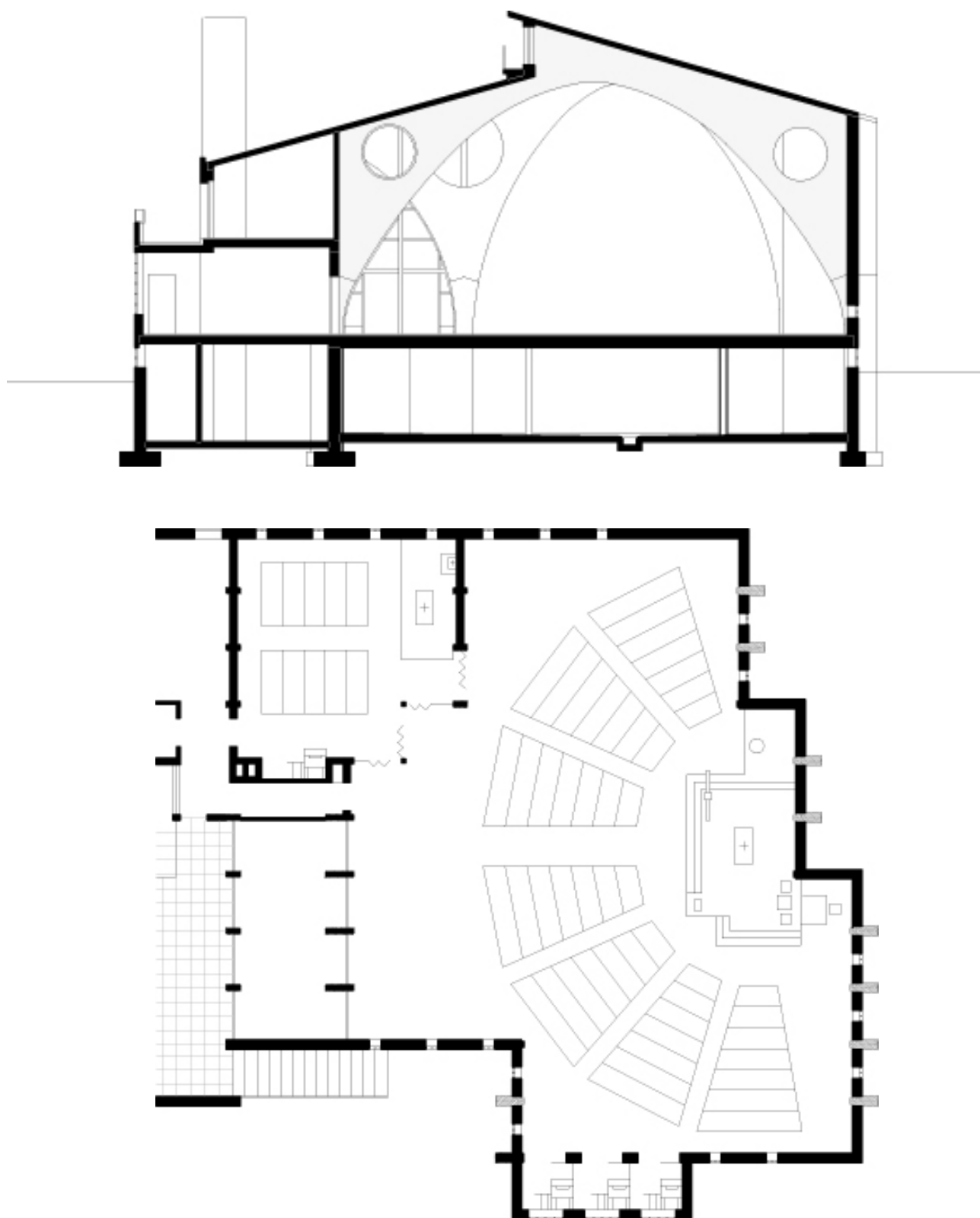
L'architetto, al fine di assicurarsi un'illuminazione non solo scenografica, ma al contempo pratica per la celebrazione delle funzioni, sfrutta la differente lunghezza delle due falde di copertura per ottenere una cartella nella quale trova spazio una fascia di finestrate. La luce si fa sostanza della composizione architettonica; non solo disvela, ma ordisce la composizione stessa. Gli spazi per la liturgia sono, come nel caso di Santa Maria Madre de la Iglesia, caratterizzati da un'evidente sobrietà. L'altare occupa una posizione centrale rispetto al muro di fondo; attorno sono state collocate le panche seguendo una disposizione ad emiciclo. Si staglia su questa parete un bassorilievo marmoreo di altezza pari all'altezzata della copertura e larghezza di tre moduli.

L'iconografia dell'opera raffigura angeli e discepoli nell'atto di adorazione della Madonna, la quale solo prospetticamente è inserita nel marmo. Essa si distacca dalla superficie bidimensionale e, avanzando di circa un metro, si colloca, sospesa, alle spalle dell'altare. A questa rappresentazione metafisica della Vergine, eppure pervasa di una materialità tridimensionale che la rende "presente" ai fedeli, opera dello scultore Vicens, si aggiunge un crocifisso bronzeo che l'artista José Luis Sánchez aveva già riproposto per la chiesa di Santa Maria Madre de la Iglesia.

La piattaforma dell'altare in marmo rosso è rialzata di soli tre gradini senza ulteriori variazioni di altezza per la zona dell'ambone. A fianco a questa, collocato su una pedana leggermente più bassa, trova posto il Battistero.

Una scala dalla struttura metallica ed in rivestimento ligneo, simile a quella di Santa María del Pilar, è addossata alla parte di destra e porta alla cantoria. Nel prospetto opposto, sottostante i rosoni disposti ad arco, una frase dei vangeli in lettere fuse in ottone accompagna le dodici tavolette simbolo delle stazioni della via crucis. La massima cura del dettaglio è orchestrata da Moya all'insegna della semplicità assoluta. Al di là del laterizio non vi sono rivestimenti differenti, né all'interno né all'esterno, neppure per necessità fono assorbenti.

Le condizioni acustiche, grazie al coefficiente di inclinazione della copertura, sono appropriate per una corretta diffusione



Ridisegno della sezione longitudinale e della pianta della navata della chiesa

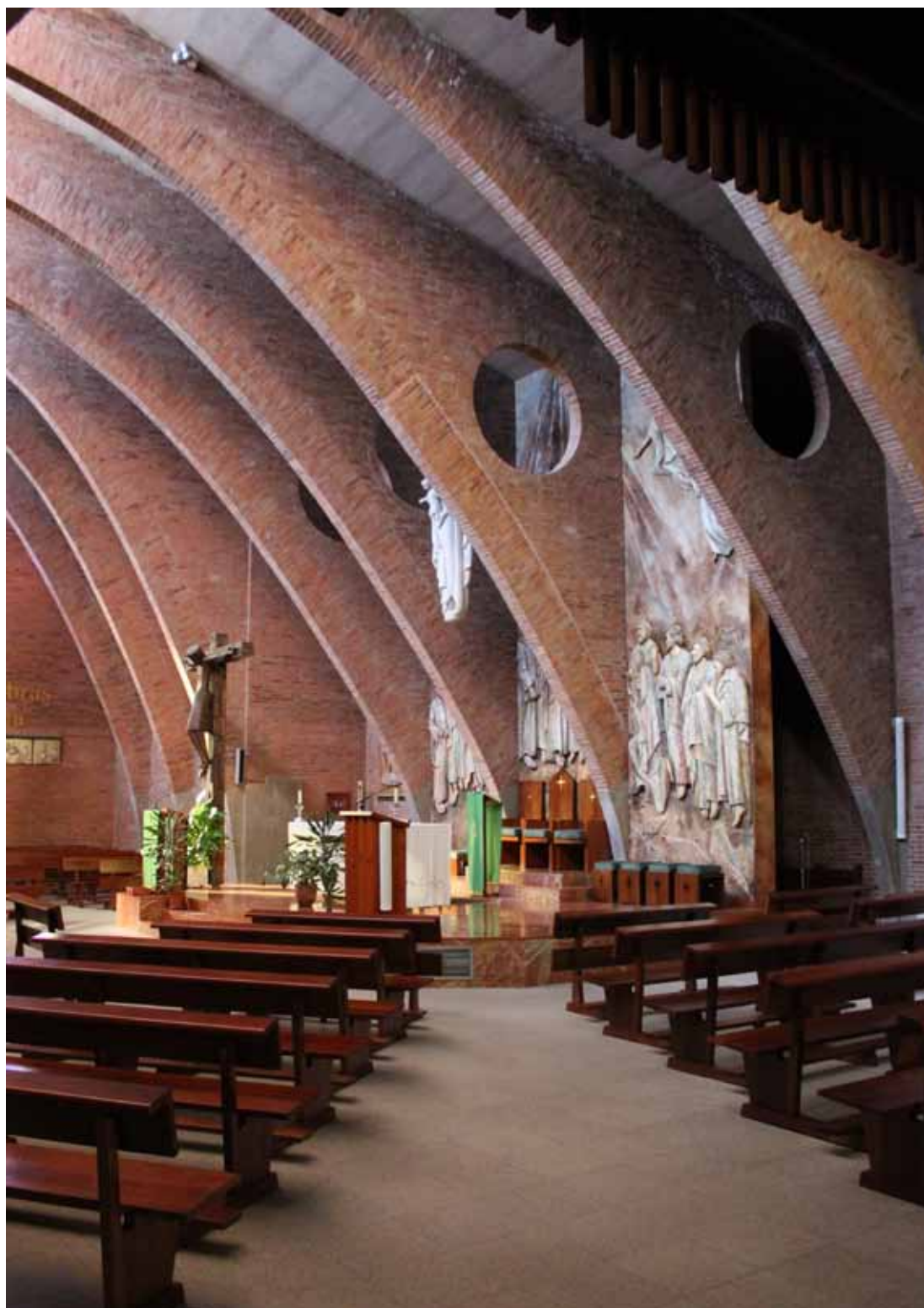
sia della voce del sacerdote che del suono dell'organo, rendendo minime eco e riverberazioni.

Il progetto di questa chiesa, come si è detto, costituisce l'ultima opera realizzata dell'architetto il quale, in linea con i principi delle sue prime opere è stato in grado di svilupparne il repertorio compositivo, nella difficoltosa impresa di restare al passo con i tempi ed i cambiamenti socio-politici.

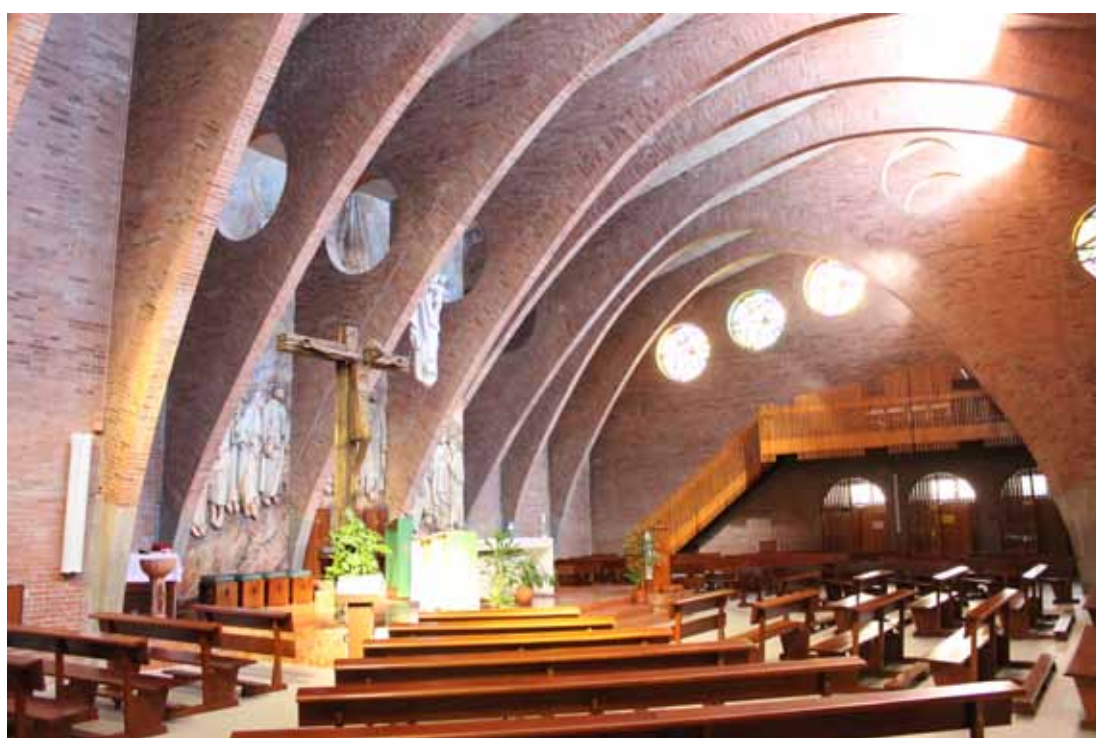
Non è allora un caso che un architetto di chiara fama come Rafael Moneo, formatosi nella scuola di architettura di Madrid, riproponga, alcuni anni dopo, una struttura sorretta da imponenti archi in laterizio. Nel 1986 il progetto per il museo di Arte Romana di Merida sembra richiamare lo spazio ed i cromatismi di Nuestra Señora de la Araucana.



Vista dello spazio interno della chiesa, dall'ingresso all'altare

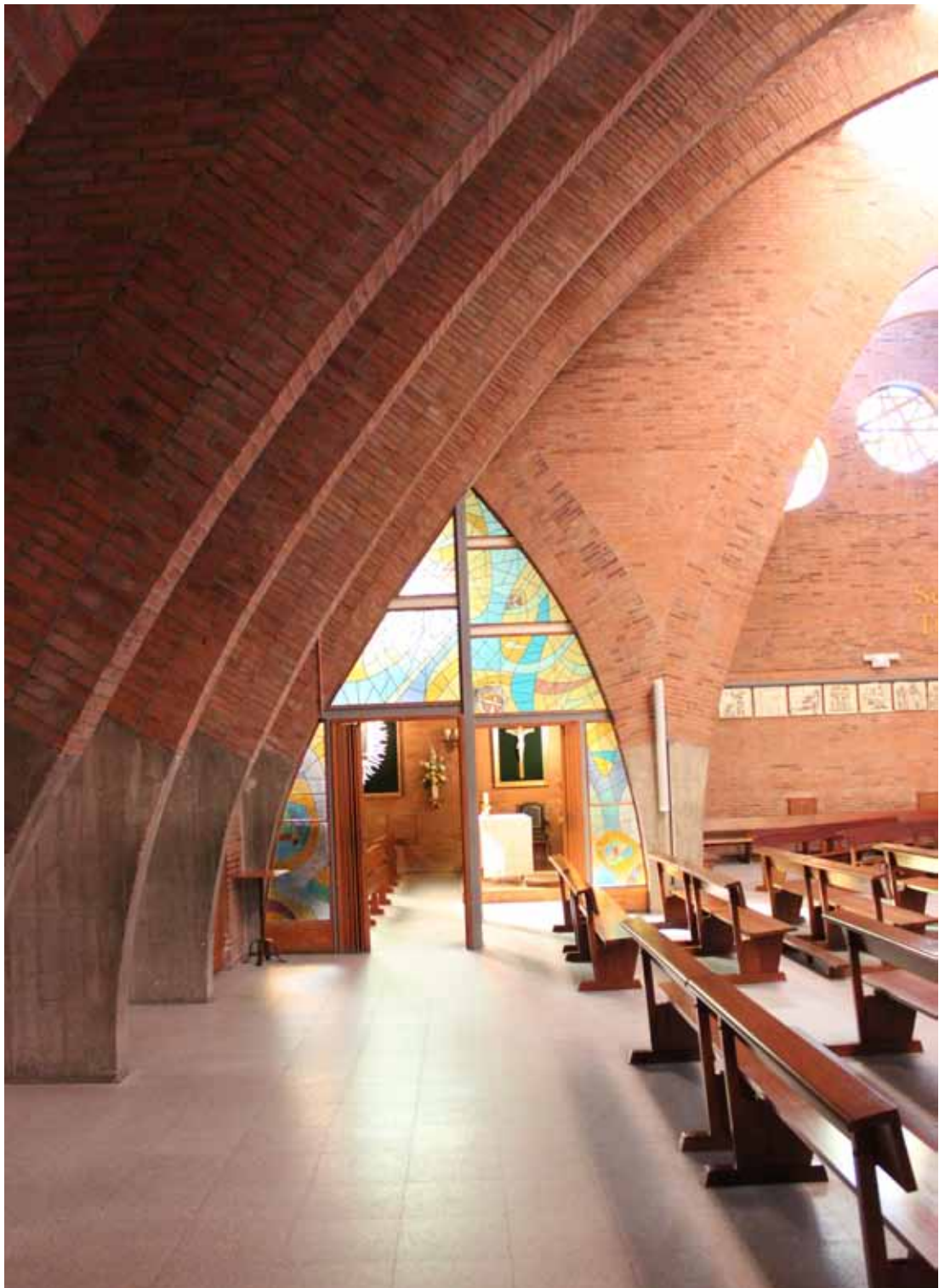


Vista laterale del presbiterio



Vista dello spazio interno della chiesa, l'ingresso alla cappella minore sul fondo

Vista dello spazio interno della chiesa con la scala per la cantoria sul fondo



Vista dell'ingresso alla cappella minore, in primo piano il basamento in cemento degli archi

Bibliografia ragionata

Scritti di Luis Moya Blanco

Libri

LUIS MOYA BLANCO, *Bóvedas Tabicadas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1947, rist. anast. ANTÓN CAPITEL (a cura di), *Bovedas Tabicadas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1993

LUIS MOYA BLANCO, *La obra arquitectónica del orfelinato minero de Gijón*, Publicaciones de la Fundación José Antonio Girón, Gijón 1948

LUIS MOYA BLANCO Madrid, *Escenario de España*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid 1952

LUIS MOYA BLANCO *Ideas en la arquitectura madrileña de la época de Napoleón*, Ayuntamiento de Madrid e Instituto de Estudios de la Administración Local, Madrid 1971

LUIS MOYA BLANCO, *El código expresivo en la arquitectura actual*, Universidad de Navarra Servicio de Publicaciones, Pamplona 1971

LUIS MOYA BLANCO, *Rafael Leoz*, colección Artistas Españoles Contemporáneos, edito da Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1978

LUIS MOYA BLANCO, *Consideraciones para una teoría de la Estética*, Universidad de Navarra. Servicio de Publicaciones, Madrid 1991

Riviste

LUIS MOYA BLANCO, *Sobre la Iglesia de Jesús en Madrid*, in "El Pilar", n. 1, gennaio 1923, pp. 6-8

LUIS MOYA BLANCO, *Capilla del Obispo*, in "El Pilar", n. 3, maggio 1923, pp. 6-7

LUIS MOYA BLANCO, *Sobre la Iglesia de Maquina, en Vizcaya*, in "El Pilar", n. 5, ottobre 1923, pp. 7-9

LUIS MOYA BLANCO, *Iglesia de la Virgen del Puerto*, in “El Pilar”, n. 7, gennaio 1924, pp. 88-90

LUIS MOYA BLANCO, *Hospicio provincial de San Fernando en Madrid*, in “El Pilar”, n. 9, maggio 1924, pp. 172-175

LUIS MOYA BLANCO, *Iglesia de Nuestra Señora de Monserrat*, in “El Pilar”, n. 11, ottobre 1924, pp. 4-6

LUIS MOYA BLANCO, *Una fachada en la parte antigua de Madrid*, in “El Pilar”, n. 12, dicembre 1924, pp. 44-45

LUIS MOYA BLANCO, *Catedral de San Isidro en Madrid*, in “El Pilar”, n. 13, gennaio 1925, pp. 84-86

LUIS MOYA BLANCO, *Algunas calles antigua de Madrid*, in “El Pilar”, n. 14, marzo 1925, pp. 124-125

LUIS MOYA BLANCO, *Arquitectos*, in “El Pilar”, n. 14, marzo 1925, pp. 126

LUIS MOYA BLANCO, *Dos conjuntos monumentales de Madrid. La Catedral y San Francisco el Grande*, in “El Pilar”, n. 15, aprile 1925, pp. 164-166

LUIS MOYA BLANCO, *Pabellones de la Asociación de ganaderos en la Casa de Campo, Madrid*, in “Arquitectura Española”, n. 10, aprile-giugno 1925

LUIS MOYA BLANCO, *Iglesia de San Cayetano en Madrid*, in “El Pilar”, n. 16, giugno 1925, pp. 208-210

LUIS MOYA BLANCO, *Palacio de Blasco Núñez, en Ávila*, in “El Pilar”, n. 17, ottobre 1925, pp. 4-6

LUIS MOYA BLANCO, *Catedral de Ávila*, in “El Pilar”, n. 18, dicembre 1925, pp. 44-46

LUIS MOYA BLANCO, *El convento de Nuestra Señora de Gracia, en Ávila*, in “El Pilar”, n. 19, gennaio 1926, pp. 84-86

LUIS MOYA BLANCO, *Monasterio de la Encarnación en Ávila*, in “El Pilar”, n. 21, aprile 1926, pp. 164-165

LUIS MOYA BLANCO, *Una casa del siglo XVIII en Ávila*, in “El Pilar”, n. 23, ottobre 1926, pp. 5-8

LUIS MOYA BLANCO, *El Circo de Gredos*, in “El Pilar”, n. 24, dicembre 1926, pp. 46-48

LUIS MOYA BLANCO, *El convento de San Pedro de Alcántara*, in “El Pilar”, n. 25, gennaio 1927, pp. 86-88

LUIS MOYA BLANCO, *Palacio de los Deanes de Ávila*, in “El Pilar”, n. 26, marzo 1927, pp. 126-128

LUIS MOYA BLANCO, *La casa de dos antiguos alumnos del Colegio en Cádiz*, in “El Pilar”, n. 28, giugno 1927, pp. 214-216

LUIS MOYA BLANCO, *Sobre la arquitectura rusa actual*, in “Revista de la Asociación de Antiguos alumnos del Colegio de Nuestra Señora del Pilar”, n. 16, giugno 1927, pp. 11-13

LUIS MOYA BLANCO, *Los castillos de Arévalo y Arenas de San Pedro*, in “El Pilar”, n. 31, gennaio 1928, pp. 84-86

LUIS MOYA BLANCO, *Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe. Temple del claustro mudéjar*, in “El Pilar”, n. 32, marzo 1928, pp. 124-126

LUIS MOYA BLANCO, *Capilla de Nuestra Señora de la Portería, obra del arquitecto Pedro de Ribera*, in “Arquitectura Española”, VI, n. 21, gennaio-marzo 1928, pp. 2-9

LUIS MOYA BLANCO, *La catedral de Plasencia*, in “El Pilar”, n. 33, aprile 1928, pp. 165-167

LUIS MOYA BLANCO, *Las torres y cúpulas antigua de Madrid*, in “El Pilar”, n. 34, giugno 1928, pp. 205-207

LUIS MOYA BLANCO, *Iglesia de San Lorenzo, en Burgos*, in “El Pilar”, n. 35, ottobre 1928, pp. 205-207

LUIS MOYA BLANCO, *Las vigas Vierendel*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 114, ottobre 1928, pp. 313-317

LUIS MOYA BLANCO, *Convento de Santa Clara, en Ávila*, in “El Pilar”, n. 36, dicembre 1928, pp. 45-47

LUIS MOYA BLANCO, *El puente antiguo de El Barco de Ávila*, in “El Pilar”, n. 38, marzo 1929, pp. 126-128

LUIS MOYA BLANCO, *La muralla de Ávila*, in “El Pilar”, n. 39, maggio 1929, pp. 167-169

LUIS MOYA BLANCO, *El concurso de Faro a la memoria de Cristóbal Colón*, in “El Pilar”, n. 40, giugno 1929, pp. 208-211

LUIS MOYA BLANCO, *La torre de la ermita de San Martín, en Ávila*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n.

124, settembre 1929, pp. 315-318

LUIS MOYA BLANCO, *Ruinas del Convento de San Francisco, en Ávila*, in “El Pilar”, n. 41, ottobre 1929, pp. 4-6

LUIS MOYA BLANCO, *Fachada de la Iglesia de Santa Teresa de Ávila*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 125, ottobre 1929, pp. 346-354

LUIS MOYA BLANCO, *Un proyecto de vivienda moderna*, in “El Pilar”, n. 42, dicembre 1929, pp. 43-45

LUIS MOYA BLANCO, *Dos vistas de Ávila*, in “El Pilar”, n. 44, marzo 1930, pp. 123-125

LUIS MOYA BLANCO, *Capilla de San Isidro, en Madrid*, in “El Pilar”, n. 45, maggio 1930, pp. 163-165

LUIS MOYA BLANCO, *Iglesia de San Fernando (Escuelas Pías) Madrid*, in “El Pilar”, n. 46, giugno 1930, pp. 204-206

LUIS MOYA BLANCO, JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS, *Concurso de Faro a la memoria de Cristóbal Colón en la República Dominicana*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 156, aprile 1932, pp. 110-133

LUIS MOYA BLANCO, *IV Concurso Nacional de Arquitectura. Tema: un Museo de Arte Moderno en Madrid. Proyecto del arq. D. Luis Moya (accésit)*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 173, settembre 1933, pp. 254-260

LUIS MOYA BLANCO, *Notas sobre la iluminación natural en los Museos de Pintura*, in “Arte Español, Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte”, 1934

LUIS MOYA BLANCO, *Concurso de anteproyectos para la construcción de un edificio destinado a Hogar-escuela de Huérfanos de Correos en la Ciudad Universitaria de Madrid*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 2, aprile 1935, pp. 45-51

LUIS MOYA BLANCO, *La reforma del Museo de Arte Moderno*, in “El Sol”, 25 maggio 1936, pp. 6-7

LUIS MOYA BLANCO, *Orientaciones de la arquitectura en Madrid*, in “Reconstrucción”, n. 7, dicembre 1940

LUIS MOYA BLANCO, *Conferencia pronunciada por D. Luis Moya, sta in AAVV., Los jóvenes ante la elección de carrera*, Colegio de Pilar, Madrid 1942, pp. 103-121

LUIS MOYA BLANCO, *Joaquín Valverde*, sta in AAVV., *El Salón de los Once*, Academia Breve de Crítica del Arte, Madrid 1942, pp. 20-21

LUIS MOYA BLANCO, *Influencia de la Arquitectura española del siglo XVI en Europa*, in "Arriba", 16 luglio 1943, p. 5

LUIS MOYA BLANCO, *Las ideas en la arquitectura actual*, in "Fondo y Forma", febbraio 1944.

LUIS MOYA BLANCO, «La columna salomónica», in "Fondo y Forma", febbraio 1944

LUIS MOYA BLANCO, *El templo de Salomón*, in "Estilo", I, n. 5, 1944

LUIS MOYA BLANCO, *Escolasticado de Nuestra Señora del Pilar (Religiosas Marianistas), en Carabanchel Bajo*, in "Revista Nacional de Arquitectura" n. 39, marzo 1945, pp. 38-84

LUIS MOYA BLANCO, *Las medida castellana en las reglas del trazado*, in "Revista Nacional de Arquitectura" n. 49-50, gennaio-febbraio 1946, p. 15

LUIS MOYA BLANCO, *La Arquitectura Cortés*, in "Revista Nacional de Arquitectura", V, n. 56-57, 1946, agosto-settembre 1946, pp. 185-190

LUIS MOYA BLANCO, *Bóvedas Tabicadas*, in Boletín de la Dirección General de Arquitectura, II, n. 2, marzo 1947

LUIS MOYA BLANCO, *Regularización de medidas*, in "Boletín de la Dirección General de Arquitectura", II, n 5, dicembre 1947

LUIS MOYA BLANCO, *Historia de las obras del Teatro Real*, in "Revista Nacional de Arquitectura", n. 79, luglio 1948, pp. 235-251

LUIS MOYA BLANCO, *Grandes conjuntos urbanos*, in "Revista Nacional de Arquitectura", n. 87, marzo 1949, pp. 97-115

LUIS MOYA BLANCO, *Detalles de carpintería de ventanas*, in "Informes de la construcción", n. 11, maggio 1949, tav. 17-19

LUIS MOYA BLANCO, *La liturgia en el planteamiento y composición del templo moderno*, Conferenza, Real Congregación de Arquitectos, Madrid agosto 1949

LUIS MOYA BLANCO, *Detalles de carpintería de puertas*, in "Informes de la construcción", n. 13, agosto-settembre 1949, tav. 23-28

LUIS MOYA BLANCO, *El vestíbulo del Palacio Imperial en Roma*, in

“Boletín de la Dirección General de Arquitectura”, n. 12, settembre 1949, pp. 7-11

LUIS MOYA BLANCO, *Datos sobre la composición arquitectónica de la Grecia clásica* in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 97, gennaio 1950, pp. 24-29

LUIS MOYA BLANCO, *La liturgia en el planteamiento y composición del templo moderno*, in “Boletín de la Dirección General de Arquitectura”, n. 13, gennaio 1950, pp. 8-9

LUIS MOYA BLANCO, *Franck Lloyd Wright*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, X, n. 99, febbraio 1950, pp. 103-107

LUIS MOYA BLANCO, *Iglesia de San Agustín*, in “Informes de la Construcción”, II, n. 19, marzo 1950, pp. 1-18

LUIS MOYA BLANCO, *Iglesia del Escolasticado de Nuestra Señora de Pilar en Carabanchel Alto*, in “Informes de la Construcción”, II, n. 19, marzo 1950, pp. 19-27

LUIS MOYA BLANCO, *Comentario al proyecto de Enrique Lantero y Damián Galmés sobre urbanización en Mallorca*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 101, maggio 1950, p. 203

LUIS MOYA BLANCO, *Tradicionalistas, funcionalistas y otros*, prima e seconda parte in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 102, giugno 1950, pp. 261-269 e n. 10, luglio 1950, pp. 319-326

LUIS MOYA BLANCO, *Carpintería de ventanas*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n.107, novembre 1950, pp. 503-504

LUIS MOYA BLANCO, *El edificio de las Naciones Unidas*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 109, gennaio 1951, pp. 23-28

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *El Ministerio del Aire, de Luis Gutiérrez Soto*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 112, aprile 1951, pp. 42-43

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *Estación Términi en Roma*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 113, maggio 1951, pp. 47-48

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *Los proyectos de la basílica de Aránzazu y de la basílica de la Merced, de Saenz de Oíza y Laorga*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 114, giugno de 1951, pp. 41-42

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura,

La casa de vivienda en Madrid, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 118, ottobre de 1951, p. 46

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *Opiniones del hombre de la calle*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 120 dicembre de 1951, pp. 44-46

LUIS MOYA BLANCO, *La próxima Bienal hispano-americana*, opinión pedida por la Dirección General a los arquitectos sobre la futura organización. Respuesta de Luis Moya Blanco, in “Boletín de la Dirección General de Arquitectura”, segundo trimestre 1952

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *La Arquitectura y el paisaje*, (ponente, De la Sota), in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 128, agosto 1952

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *Cosas de las calles*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 134, febbraio 1953, pp. 47-48

LUIS MOYA BLANCO, «*La Geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos*», conferencia, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1953

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *La Arquitectura Contemporánea en España*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, 143, noviembre 1953, pp. 26-32

LUIS MOYA BLANCO, *Reseña del homenaje a la memoria de D. Juan Moya*, in “Construcciones”, n. 36, ottobre-dicembre 1953

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *I Feria Internacional del Campo*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 145, gennaio 1954, pp. 35-37

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *El Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas, de José de Azpiroz*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 148, aprile 1954, pp. 9-13

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *Defensa del ladrillo*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 150, giugno 1954, pp. 22-24

LUIS MOYA BLANCO, JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS, *Anteproyecto de catedral en El Salvador*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 156, luglio-agosto 1954, pp. 27-33

LUIS MOYA BLANCO, RAMIRO MOYA, PEDRO RODRÍGUEZ DE LA PUENTE, *Convento para religiosas clarisas, en Zamora*, in “Revista Nacional de

Arquitectura”, n. 156, luglio-agosto 1954, pp. 46-50

LUIS MOYA BLANCO, RAMIRO MOYA, PEDRO RODRÍGUEZ DE LA PUENTE, *Capilla de las Escuelas profesionales Salesianas de San José, Zamora*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 156, luglio-agosto 1954, pp. 57-64

LUIS MOYA BLANCO, *Informe sobre la iglesia de Caballero de Gracia, en Madrid, 28 de junio 1954*, in “Accademia”, n. 279, 1953-1954

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *Museo de Arte Contemporáneo de Ramón Vázquez Molezún, Premio Nacional de Arquitectura*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 154, ottobre 1954, pp. 19-21

LUIS MOYA BLANCO, *Eugenio D’Ors*, in “Boletín de la Dirección General de Arquitectura”, terzo trimestre 1954

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *La capilla en el Camino de Santiago, de Sáenz de Oíza y Romaní*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 161, maggio 1955, pp. 18-20

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *La Embajada de los Estados Unidos en Madrid*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 161, maggio 1955, pp. 21-22

LUIS MOYA BLANCO, *La Fundación San José en Zamora*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 161, maggio 1955, pp. 3-11

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *La Universidad Laboral de Gijón*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 168, dicembre 1955, pp. 35-48

LUIS MOYA BLANCO, *Eugenio d’Ors y la arquitectura*, sta in AAVV., *Homenaje a Eugenio d’Ors*, Academia Breve de Crítica de Arte, Madrid 1955, pp. 73-77

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *La pintura en el techo del Teatro Real*, (ponente, Carlos Lara, pintor), in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 170, febbraio 1956, pp. 43-46

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *Crítica de las Sesiones de Crítica*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 176-77, agosto-settembre 1956

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *Plaza*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 181, gennaio 1957

LUIS MOYA BLANCO, *Coordinación Modular*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 187, luglio 1957

LUIS MOYA BLANCO, *Observaciones sobre el Concurso de la basílica de Siracusa*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 189, settembre 1957

LUIS MOYA BLANCO, *Teodoro de Anasagasti*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 191, novembre 1957

LUIS MOYA BLANCO, *Sobre la edad de los arquitectos*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 192, dicembre 1957, pp. 14-23

LUIS MOYA BLANCO, *Le Corbusier*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 199, luglio 1958

LUIS MOYA BLANCO, *Un trozo de muralla en Palma de Mallorca*, dictamen del 22-XII-1958 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, in “Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, n. 9, secondo semestre 1959

LUIS MOYA BLANCO, *El templo parroquial de San Antonio de la Florida*, dictamen del 11 -V-1959 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, in “Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, n. 9, secondo semestre 1959

LUIS MOYA BLANCO, *Felix Candela*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 10, ottobre 1959, pp. 2-20

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *La ciudad lineal*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 11, novembre 1959

LUIS MOYA BLANCO, *Alvar Aalto y nosotros*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 13, gennaio 1960

LUIS MOYA BLANCO, *L'architettura religiosa contemporanea in Spagna*, in “Fede e Arte”, anno VII, n. 2, aprile-giugno 1960, pp. 196-236

LUIS MOYA BLANCO, JOSÉ ANTONIO DOMÍNGUEZ SALAZAR, *Capilla para el Colegio de Santa María del Pilar*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid” n. 17, maggio 1960, pp. 23-27

LUIS MOYA BLANCO, *El nuevo santo español y la ocasión perdida*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid” n. 19, luglio 1960

LUIS MOYA BLANCO, *Arquitectos y puentes*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid” n. 19, luglio 1960

LUIS MOYA BLANCO, *Ominosas palabras en la EXCO*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid" n. 19, luglio 1960

LUIS MOYA BLANCO, *Finanzas de cuentos de hadas*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid" n. 19, luglio 1960

LUIS MOYA BLANCO, *Urbanizaciones comparadas*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid" n. 20, agosto 1960

LUIS MOYA BLANCO, «*El afeitado de los toros y otros afeitados*», in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 20, agosto 1960, pp. 3-6

LUIS MOYA BLANCO, *Acerca del mundo. 6 lecciones de Xavier Zubiri*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 21, settembre 1960

LUIS MOYA BLANCO, *Tensiones personales, hormigón pretensado y fuego*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 22, ottobre 1960

LUIS MOYA BLANCO, *Cariátides y abstracción*, "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 24, dicembre 1960, pp. 20-32

LUIS MOYA BLANCO, *Cuenca, Iglesia Parroquial de San Esteban. La exposición de anteproyectos*, "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 25, gennaio 1961, pp. 17-22

LUIS MOYA BLANCO, *La crisis del teatro*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 26, febbraio 1961

LUIS MOYA BLANCO, *Para una localización de la arquitectura española de posguerra*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 26, febbraio 1961, pp. 22-26

LUIS MOYA BLANCO, *El hospital-hospicio de Oviedo*, dictamen de 30-1-1961 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, in "Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", n. 12, primo semestre 1961

LUIS MOYA BLANCO, *Un libro necesario*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 29, maggio 1961

LUIS MOYA BLANCO, *Color*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial

de Arquitectos de Madrid”, n. 29, maggio 1961

LUIS MOYA BLANCO, *Panorama de la Arquitectura en el 1960*, in “Revista Nacional de Arquitectura”, n. 30, giugno 1961, pp. 2-26

LUIS MOYA BLANCO, *La calle de Serrano*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n.32, agosto 1961, pp. 23-32

LUIS MOYA BLANCO, *Petición de una verdadera historia de la arquitectura*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 33, settembre 1961, pp. 51-54

LUIS MOYA BLANCO, *Carlos Flores: Arquitectura española contemporánea*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 34, ottobre 1961

LUIS MOYA BLANCO, *Eero Saarinen*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 35, novembre 1961

LUIS MOYA BLANCO, *La Cibeles*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 37, gennaio 1962

LUIS MOYA BLANCO, *Evolución de Madrid*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 37, gennaio 1962, pp. 13-21

LUIS MOYA BLANCO, *El Madrid castizo*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 37, gennaio 1962, pp. 22-34

LUIS MOYA BLANCO, *Comentario de Luis Moya*, a J. A. Coderch, *No son genios lo que necesitamos ahora*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 38, febbraio 1962, pp. 23-24

LUIS MOYA BLANCO, *Intervención en el coloquio sobre el ostensorio diseñado por José Luis Alonso Coomonte*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 41, maggio 1962, p. 17

LUIS MOYA BLANCO, *La inquietud entra en la escena del urbanismo americano*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 42, giugno 1962

LUIS MOYA BLANCO, *La conservación de las obras de arquitectura*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 42, giugno 1962, pp. 39-41

LUIS MOYA BLANCO, *Equilibrios estéticos*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 43, luglio 1962

LUIS MOYA BLANCO, *Calle de Toledo*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 43, luglio 1962, pp. 40-47

LUIS MOYA BLANCO, «*Tipificación en edificios industriales*», in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 45, settembre 1962

LUIS MOYA BLANCO, *Vida humana y vida de laboratorio*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 46, ottobre 1962

LUIS MOYA BLANCO, *La catedral de Coventry y Reyner Banham*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 46, ottobre 1962

LUIS MOYA BLANCO, *Arquitectura de la lluvia*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 46, ottobre 1962, pp. 23-38

LUIS MOYA BLANCO, *Arquitectura y esquizofrenia*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 47, novembre 1962

LUIS MOYA BLANCO, *Comentario a la muerte de Modesto López Otero*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 49, gennaio 1963, pp. 26-27

LUIS MOYA BLANCO, *Sobre las oposiciones para dos plazas de pensionados en la Academia Española de Bellas Artes en Roma*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 50, febbraio 1963, pp. 17-18

LUIS MOYA BLANCO, *Construcciones escolares*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 51, marzo 1963

LUIS MOYA BLANCO, *Casas para los viejos*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 51, marzo 1963, p. 44

LUIS MOYA BLANCO, *Coloquios sobre iglesias*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", V, n. 52, aprile 1963, pp. 34-35

LUIS MOYA BLANCO, *El arco de Arévalo*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 52, aprile 1963, pp. 27-30

LUIS MOYA BLANCO, FRANCISCO DE INZA, *Iglesia Catedral de Coventry*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 52, aprile 1963

LUIS MOYA BLANCO, *Laguardia, pueblo manchego*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 53, maggio 1963, p. 12

LUIS MOYA BLANCO, *La composición arquitectónica de El Escorial*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 56, agosto 1963

LUIS MOYA BLANCO, *Cuando se construía El Escorial*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 56, agosto 1963, pp. 61-64

LUIS MOYA BLANCO, *Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial, en la obra sobre el Monasterio*, Ediciones. del Patrimonio Nacional, Madrid 1963, tomo 2, pp. 155-180

LUIS MOYA BLANCO, *Los sí y los no*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 57, settembre 1963, p. 52

LUIS MOYA BLANCO, Lettera aperta a Carlos de Miguel, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 58, ottobre 1963, pp. 43-44

LUIS MOYA BLANCO, *Sobre un intento de reforma didáctica*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 61, gennaio 1964, pp. 46-47

LUIS MOYA BLANCO, JOSÉ ANTONIO DOMÍNGUEZ SALAZAR, *Capilla del Colegio de Santa María del Pilar*, in "Informes de la construcción" n. 173, agosto-settembre 1965, pp. 49-61

LUIS MOYA BLANCO, *L'architettura al servizio della comunità cristiana*, in "Fede e Arte", anno XIV, n. 2, aprile-giugno 1966, pp. 152-176

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura *Madrid, los arquitectos y el azar*, (ponente, Camilo José Cela), in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 98, febbraio 1967

LUIS MOYA BLANCO, *Felipe II*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 99, marzo 1967

LUIS MOYA BLANCO, *Madrid. Edificios singulares del barrio de Alfonso XII*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 100, aprile 1967, pp. 22-25

LUIS MOYA BLANCO, Intervención en la Sesión de Crítica de Arquitectura, *Edificio Girasol, de J. A. Coderch*, in "Arquitectura. Organo del Colegio

Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 107, novembre 1967

LUIS MOYA BLANCO, *Notas sobre Borromini en su tercer centenario*, in “Goya”, n. 82, gennaio febbraio 1968, pp. 204-213

LUIS MOYA BLANCO, *Idea sobre un genio en la edad juvenil*, in “Nueva Forma”, 40, maggio 1969

LUIS MOYA BLANCO, *El palacio de Villahermosa en Madrid*, dictamen de 3-III-1969 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, in “Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, n. 31, secondo semestre 1970, p. 62

LUIS MOYA BLANCO, *El Hospital General de Atocha en Madrid*, dictamen de 10-III-1969, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, in “Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, n. 31, secondo semestre 1970

LUIS MOYA BLANCO, *Palacio y jardines de Boadilla del Monte, Madrid*, dictamen de 6-X-1969, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, in “Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, n. 31, secondo semestre 1970

LUIS MOYA BLANCO, *Concurso para el faro de Colón*, in “Nueva Forma”, n. 68, 1971, pp. 32-33

LUIS MOYA BLANCO, *La opinión de un miembro de la Academia sobre las dos maneras de composición en la Mezquita de Córdoba*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 168, dicembre 1972

LUIS MOYA BLANCO, *Las Escuelas Pías de San Antón, en Madrid*, dictamen del 4-VII-1974 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, in “Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, n. 39, secondo trimestre 1974

LUIS MOYA BLANCO, *Más leña al fuego en la discusión sobre viaducto*, in “Catálogo de la exposición El Viaducto y lo demás”, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, ottobre 1976

LUIS MOYA BLANCO, *Recuerdo de Don Ventura Rodríguez*, sta in CARLOS DE MIGUEL, *Madrid, plazas y plazuelas*, Madrid 1976, pp. 86-87

LUIS MOYA BLANCO, *El Salón del Prado*, sta in CARLOS DE MIGUEL, *Madrid, plazas y plazuelas*, Madrid 1976, pp. 111-121

LUIS MOYA BLANCO, *Concurso de opiniones sobre el Concurso de Anteproyectos para la nueva sede social en Sevilla del COAABO*, in “Arquitecturas bis”, n. 17-18, luglio-settembre 1977

LUIS MOYA BLANCO, *El Pintor Eladio Saiz Fernández*, in catalogo della mostra su Eladio Saiz, Club Urbis, Madrid 1977

LUIS MOYA BLANCO, *Notas sobre las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio y San Agustín*, in "Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" n. 47, primo semestre 1978, pp. 37-62

LUIS MOYA BLANCO, *Sobre el sentido de la arquitectura clasica*, sta in AAVV., *Tres Conferencias de Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Comision de Cultura, Madrid 1978, pp. 7-29

LUIS MOYA BLANCO, *notas sobre dos dibujos para el proyecto del Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales, recién ingresados en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional*, in "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", LXXXII n. 2, aprile-giugno 1979, pp. 363-370

LUIS MOYA BLANCO, *Casa en Pedro Valdivia, n.8 (1956-1957)*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 229, marzo-aprile 1981, pp. 48-52

LUIS MOYA BLANCO, *Nuevo pabellón para el Colegio del Pilar en la calle Castelló, n 56 (1959). Madrid*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 229, marzo-aprile 1981, pp. 53-56

LUIS MOYA BLANCO, *Relación de diversas hipótesis sobre las proporciones del Partenón*, in "Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" n. 52, primo semestre 1981, pp. 25-156

LUIS MOYA BLANCO, *Memorias del arquitecto de la Contrata*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 236, maggio-giugno 1982, pp. 59-61

LUIS MOYA BLANCO, *Discurso del Excmo. D. Luis Moya*, sta in AAVV., *Acto Académico en memoria de Francisco Iñiguez Almech. (1901-1982)*, Universidad de Navarra Servicio de Publicaciones, Pamplona 1983, pp. 37-41

LUIS MOYA BLANCO, *La experiencia de un antiguo profesor de proyectos*, in "Proyecto", n. 0, giugno 1984, pp. 5-7

LUIS MOYA BLANCO, *Las proporciones del patio del Colegio Mayor de Santa Cruz, en Valladolid y una notable coincidencia*, in "Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" n. 59, secondo semestre 1984, pp. 103-122

LUIS MOYA BLANCO, *Breves recuerdos suscitados por la publicación de los índices de la revista Arquitectura*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 251, novembre-dicembre 1984, pp.

11-12

LUIS MOYA BLANCO, *Veintiún años después*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 253, marzo-aprile 1985, pp. 32-37

LUIS MOYA BLANCO, Introduzione a AAVV., *Historia de la Arquitectura Española*, Exclusivas de Ediciones, Zaragoza 1985, tomo I, pp. 1-29

LUIS MOYA BLANCO, *Centenario de El Escorial*, sta in AAVV., *Ideas y Diseños (La Arquitectura)*, prologo al catalogo della mostra *IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Centro de Publicaciones del MOPU, Madrid 1986, pp. 13-22

LUIS MOYA BLANCO, Prologo in AAVV., *La iglesia y convento de la Santa en Ávila*, Diputación provincial de Ávila e Institución Gran Duque de Alba, Ávila, Madrid 1986, pp. 5-19

LUIS MOYA BLANCO, *Heullas del pensamiento español del siglo XVI en la arquitectura del El Escorial*, sta in AAVV., *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez, iglesia y convento de la Santa en Ávila*, Fundación Universitaria Española, Madrid Ávila, Madrid 1986, tomo III, pp. 523-542

LUIS MOYA BLANCO, *Sobre un sueño arquitectónico*, sta in ALBERTO HUMANES, *Madrid non construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1986, pp. 174-177

LUIS MOYA BLANCO, *Arquitecturas cupoliformes: el arco, la bóveda y la cúpula* sta in AAVV., *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1987, pp. 97-119

LUIS MOYA BLANCO, *Notas sobre la aparición de los estilos, su mutaciones y evoluciones*, sta in AAVV., *Homenaje a Luis Díez Coral ofrecido por la Universidad Complutensis*, EUEMA, Madrid 1987, tomo II, pp. 281-298

LUIS MOYA BLANCO, *Don José Moreno Villa, Director de la Revista Arquitectura durante la época de la "Generación 27"* sta in AAVV., *José Moreno Villa (1887-1955)*, Ministerio de Cultura, Madrid 1987, pp. 31-33

LUIS MOYA BLANCO, *En recuerdo de Carlo Fernández Casado*, in "Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" n. 66, primo semestre 1988, pp. 87-90

LUIS MOYA BLANCO, *Alrededor de Hipódamo de Mileto. Comentarios sobre la trilogía de Luis Cervera Vera*, in "Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" n. 67, secondo semestre

1988, pp. 53-89

LUIS MOYA BLANCO, presentazione a CARLOS MONTES SERRANO, *Francisco Íñiguez Almech. Apuntes de arquitectura*, Universidad de Valladolid, Valladolid 1989, pp. 7-8

LUIS MOYA BLANCO, *La arquitectura madrileña en el primer tercio de siglo XX*, in "Atlántida", n. 2, 1990, pp.20-36

Scritti su Luis Moya Blanco

Libri

ANTÓN CAPITEL, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1982

MARIA ANTONIA FRÍAS SAGARDOY (a cura di), *Felicitaciones navideñas por el arquitecto Luis Moya*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Madrid 1988

ANTÓN CAPITEL (a cura di) *La Arquitectura Cortes y otros escritos, Luis Moya Blanco*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1993

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, *Cuaderno de apuntes de construcción de Luis Moya Blanco (curso 1924-1925)*, Instituto Juan de Herrera, Madrid 1993

ANTÓN CAPITEL, JAVIER GARCÍA-GUTIERREZ MOSTEIRO, *Luis Moya Blanco Arquitecto 1904-1990*, catalogo della mostra tenuta a Madrid dal 7 marzo al 29 marzo 2000, Electa, Madrid 2000

MARÍA ANTONIA FRÍAS SAGARDOY (a cura di), *Luis Moya Blanco 1904-1990*, T6 Ediciones, Pamplona 2009

Saggi e Riviste

FELIPE LÓPEZ DELGADO, *Arquitectos contemporáneos. Luis Moya*, in "Luna y Sol", n. 17, settembre 1945, pp. 28-29

Reseña de la elección de Luis Moya como Académico de Bellas Artes, in "Boletín de la Dirección General de Arquitectura", terzo trimestre 1952

Reseña y preámbulo al discurso de ingreso de Luis Moya como académico de Bellas Artes, in "Boletín de la Dirección General de Arquitectura", quarto trimestre 1953

ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA, *Notas para un panorama de la arquitectura contemporánea en España*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 64, aprile 1964, Dedicado ai 25 anni dell'architettura spagnola, 1939-1964.

Documentazione grafica su: *Sueño Arquitectónico para una Exaltación Nacional*, Chiesa di San Agustín, Fondazione San José a Zamora e Universidad Laboral di Gijón.

ANTÓN CAPITEL, *Madrid, los años cuarenta: Ante una moderna Arquitectura*, sta in *Catalogo della Mostra Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona 1977

LUIS DOMENECH GIRBAU, *Arquitectura de siempre*, Ed. Tusquets, Barcelona 1978, pp. 46, 49, 53-62, 96, 102

ANTÓN CAPITEL, *Cien Dibujos*, sta in ALBERTO HUMANES BUSMANTE, *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1986, pp. 186-191

JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS, *A la memoria de Luis Moya Blanco*, in "Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", n. 70, 1990

FERNANDO CHUECA GOITIA, *El gran arquitecto Luis Moya Blanco*, in "Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", Madrid, n. 70, primo semestre 1990

ANTÓN CAPITEL, *Luis Moya en la Historia 1904-1990*, in "BAU", n. 2-3, 1990, pp. 127-129

ANTÓN CAPITEL, *El arquitecto Luis Moya en la historia de la arquitectura española*, sta in AAVV., *Acto académico en memoria de Luis Moya Blanco (1904-1990)*, Universidad de Navarra, Pamplona 1991, pp. 25-30

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, *Los distintos usos del dibujo de arquitectura en Luis Moya Blanco*, in "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" Madrid, segundo semestre de 1993, n. 77, pp. 245-294

JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ, *Aproximación a la Obra Teórica del Arquitecto Luis Moya Blanco*, in "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", Madrid, n. 80, primo semestre 1995

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, *Dibujos y proyecto en la obra de Luis Moya Blanco*, in "EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica", Las Palmas de Gran Canaria, n. 4, 1996, pp. 196-197

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, *La ciudad soñada en el dibujo del arquitecto Luis Moya Blanco*, sta in AAVV., *La representación de la ciudad. La ciudad soñada. Imágenes de la utopía urbana*, Actas del VI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Navarra, Pamplona 1996, pp. 107-114

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, *Diez arquitectos en Madrid*, sta in AAVV., *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, Conserjería de Educación y de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid 1996, pp 75-96

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, *Los edificios abovedados de Luis Moya*, sta in AAVV., *Las grandes bóvedas hispanas*, Ministerio de Fomento, Madrid 1998, pp. 34-40

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, *El dibujar del arquitecto más allá del proyectar. A propósito de Luis Moya*, in “Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, n. 313, primo trimestre 1998, pp. 26-29

F. SAMANIEGO, *La arquitectura clasicista y moderna de Luis Moya se expone con sus originales. Los proyectos de universidades, museos e iglesias quisieron formar una “ciudad ideal”*, in “El Pais”, Madrid, 7 marzo 2000

JOSÉ MORENO VILLA, *Función contra forma y otros escritos sobre arquitectura madrileña, 1927-1935*, See Books, Tavernes Blanques 2010

INMACULADA JIMÉNEZ CABALLERO, *Luis Moya y su participación en concursos de arquitectura de los años 1928 a 1934*, in ALBERTO GRIJALBA BENGOTXEA, *Los Concursos de Arquitectura*, Actas del XIV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, Oporto, 31 de Mayo al 2 de Junio 2012, Universidad de Valladolid, 2012, pp. 503-510

Scritti sui progetti di Luis Moya Blanco

Faro in memoria di Cristoforo Colombo, Santo Domingo (1929-1932)
MARCELLO PIACENTINI, *L'inaugurazione in Roma della mostra dei progetti per il concorso del faro alla memoria di Cristoforo Colombo*, in “Architettura e arti decorative: rivista d'arte e di storia”, Organo del Sindacato Nazionale Architetti, Milano-Roma, agosto 1929

Concurso para el faro de Colón, in “Nueva Forma”, n. 78, 1971, pp. 32-33

ANTÓN CAPITEL, *El faro de Colón en la República Dominicana*, in “Guía de Arquitectura de Santo Domingo”, Junta de Andalucía, Conserjería de Obras Públicas y Transportes, s.l. 2006

MARIANO GONZÁLEZ PRESENCIO, *El concurso internazionale del Faro de Colón*, in MARÍA ANTONIA FRÍAS SAGARDOY (a cura di), *Luis Moya Blanco 1904 -1990*, T6 Ediciones, Pamplona 2009, pp. 98-113

Chiesa di San Agustín, Madrid (1945-1955)

LUIS MOYA BLANCO, *Iglesia de San Agustín, en Madrid* in “Informes de la Construcción”, II, n. 19, marzo 1950

MANUEL DEL LAS CASAS REMENTERÍA, *Cálculo del andamiaje para la construcción de la cúpola de la iglesia de San Agustín*, in “Informes de la Construcción”, II, n. 19, marzo 1950

MANUEL THOMAS, *Estudio del Zuncho-estribo de la bóveda de planta elíptica y arcos entrecruzados de la Iglesia de San Agustín, según el proyecto de Luis Moya Blanco*, in “Informes de la Construcción”, II, n. 19, marzo 1950

LUIS MOYA BLANCO, *Bóvedas Tabicadas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1947, rist. anast. ANTÓN CAPITEL (a cura di), *Bóvedas Tabicadas*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1993

Universidad Laboral, Gijón (1946-1956)

LUIS MOYA BLANCO, *La obra arquitectónica del orfelinato minero de Gijón*, Publicaciones de la Fundación José Antonio Girón, Gijón 1948

Universidad Laboral de Gijón, Fundación José Antonio Girón, Gijón, mayo de 1954, Universidades Laborales de España, Secretaría General Técnica del Ministerio de Trabajo, Madrid 1959.

ANTÓN CAPITEL, *La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas*, in “Arquitectura bis”, n. 12, marzo 1976

Cappella di Santa María del Pilar, Madrid (1959-1960)

ENRIQUE CAMPUZANO RUIZ, LUIS ALBERTO ALONSO ORTIZ, *Iglesias de Torrelavega: una arquitectura moderna*, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de Cantabria, Santander 2007

Architettura spagnola

ANDRÉS CALZADA, *Historia de la arquitectura española*, Ed. Labor, ., Barcelona-Madrid 1949

CARLOS FLORES, *Arquitectura española contemporánea*, Ed. Aguilar, Madrid 1961

RAFAEL MONEO, *Madrid, los últimos 25 años*, in “Información Comercial Española”, n. 4021, febbraio 1967, pp. 79-93

LUIS DOMENECH GIRBAU, *Arquitectura española contemporánea*, Editorial Blume, Barcellona 1968

ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA, *La crisis de la arquitectura española 1939-1972*, Edicusa, Madrid 1972

ORIOLE BOHIGAS, *Architettura spagnola della seconda Repubblica*, Dedalo, Bari 1978

LUIS CERVERA VERA, *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid*, Ediciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid 1982

ANTÓN CAPITEL, WILFRIED WANG, *Arquitectura del siglo XX: España*, Exposición organizada por Pabellón de España en la EXPO 2000 di Hannover, Tanais, Sevilla 2000

FEDERICO GARCÍA LORCA, *Poeta a New York*, GLAUCO FELICI (a cura di), Giulio Einaudi Editore, Torino 2008

CARLOS MONTES SERRANO, *Nosotros somos latinos. Españoles dibujando en Nueva York, 1930*. in “RA. Revista de Arquitectura”, n. 11, giugno 2009, pp. 57-68

Architettura classica e classicismo

LEON BATTISTA ALBERTI, *L'Architettura*, VI, 2, trad. it. di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966

JOHN SUMMERSON, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Torino 1970

WITTKOWER, R., *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949), London, 1962, (più ristampe; ed. ted. *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München, 1969) (tr. it. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*), Torino 1971

ANDREA PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570 (numerose ristampe); ed. critica, a cura di L. Magagnato, P. Marini, Milano 1980

EUGÈNE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1854-1868, 10 voll. (rist. anast.: Paris, 1967); tr. it. parz. *L'architettura ragionata*. Estratti dea Dizionario, Milano 1982

AUGUSTE CHOISY, *L'art de bâtir chez les Romains*, Paris, 1873, (varie edizioni); rist. anast. dell'ed. del 1873: Arnaldo Forni 1984

AUGUSTE CHOISY, *L'art de bâtir chez les byzantins*, Paris, 1883, (varie edizioni); rist. anast. dell'ed. del 1883: Arnaldo Forni, 1986

AUGUSTE CHOISY, *Histoire de l'architecture*, Paris, 1899, 2 voll., (varie edizioni); rist. anast. dell'ed. del 1899: Genève-Paris 1982

MARCO VITRUVIO POLLIONE, *De Architettura*, Libri X, Edizione Studio Tesi, Padova 1990

GIORGIO CIUCCI (a cura di), *Classicismo, classicismi: architettura Europa/America 1920-1940*, Electa, Milano 1995

GIULIO CARLO ARGAN, *Borromini*, Sansoni, Firenze 1996

JOSÉ ANTONIO RUIZ DE LA ROSA, *Geometría y arquitectura*, in "RA. Revista de Arquitectura", novembre 1999, pp. 22-32

RICHARD BÖSEL, CHRISTOPH L. FROMMEL (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, Electa, Milano 2000

SALVATORE SETTIS, *Futuro del classico*, Einaudi, Torino 2004

MARIO CURTI, *La proporzione. Storia di un'idea da Pitagora a Le Corbusier*, Gangemi Editore, Roma 2006

MANFRED WUNDRAM, THOMAS PAPE, *Andrea Palladio, 1508-1580: un architetto tra Rinascimento e Barocco*, Taschen, Hong Kong 2008

Costruzione

COLIN FABER, *Candela: the shell builders*, Reinhold, New York 1963

Guarini e l'internazionalità del Barocco, Atti del Convegno Internazionale, Accademia delle Scienze, Torino 1970

EDUARDO TORROJA, *La concezione strutturale: logica ed intuito nella ideazione delle forme*, ed. italiana a cura di Franco Levi, CittaStudi, Milano 1995

RICCARDO MIGLIARI, *Ellissi e ovali. Epilogo di un conflitto*, in "Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro", n. 16, 1995, pp. 93-102

Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Madrid 19-21 septiembre 1996, Instituto Juan de Herrera, CEHOPU, Madrid 1996

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, *Los edificios abovedados de Luis Moya*, sta in AAVV., *Las grandes bóvedas hispanas*, Ministerio de Fomento, Madrid 1998, pp. 34-40

LUCIANO CRESCI, *Le curve celebri. Invito alla storia della matematica attraverso le curve piane più affascinanti*, Muzio editore, Padova 1998

CLAUDIO RENATO FANTONE, *Francesco Borromini nel quarto centenario della nascita*, in "Costruire in laterizio", XII, n. 72, novembre-dicembre 1999, pp. 46-51

Il Colosseo. Studi e ricerche, numero monografico di "Disegnare idee immagini", X, n. 18-19, giugno-dicembre 1999

S. HUERTA, G. LÓPEZ MANZANARES, E. REDONDO MARTÍNEZ, *Las bóvedas de Guastavino en America*, Instituto Juan de Herrera CEHOPU, COAC, UPV, Avery Library, Madrid 2001

ANTONIO DE LAS CASAS GÓMEZ, *Las bóvedas de los Guastavino*, in "Revista de Obras Públicas", Madrid, n. 3422, junio 2002

ÁNGEL TRUÑO, *Construcción de bóvedas tabicadas*, Instituto Juan de Herrera, Madrid 2004

RICCARDO GULLI, *La costruzione coesiva. L'opera dei Guastavino nell'America di fine 800*, Marsilio, Venezia 2006

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, *Acerca de las bóvedas de Guastavino y su viaje de vuelta a España*, in *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, actas preliminares 16-17 marzo 2006, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, T6, Pamplona 2006

MAR LOREN et al., *Guastavino CO. La reinvenió de l'espai públic a New York*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia 2008

MARIA E. MOREYRA GARLOCK, DAVID P. BILLINGTON, *Felix Candela: Engineer, Builder, Structural Artist*, Yale University Press, New Haven 2009

JOSÉ MANUEL CABRERO BALLARÍN, *Aprendiendo de las estructuras de Luis Moya*, in MARÍA ANTONIA FRÍAS SAGARDOY (a cura di), *Luis Moya Blanco 1904 -1990*, T6 Ediciones, Pamplona 2009

Architettura ecclesiastica

VINCENZO FASOLO, *Sistemi ellittici nell'architettura*, in "Architettura e arti decorative", marzo 1931, pp. 309-324.

ANTONIO CASSI RAMELLI, *Edifici per il culto: chiese cattoliche, protestanti e ortodosse, moschee, sinagoghe, costruzioni monastiche e cimiteriali*, Vallardi, Milano 1946

ARSENIO F. ARENAS, *Sintomatología de la Arquitectura religiosa moderna*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 17, maggio 1960, pp. 2-5

ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA, *El espacio sagrado de la problemática religiosa contemporánea*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", n. 17, maggio 1960, pp. 7-8

Audencia Pontificia a los jóvenes arquitectos y urbanistas de Europa, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", V, n. 52, aprile 1963, p. 2

VALENTÍN ARFETA LUZURIAGA, *Hacia un Directorio para la construcción de las Iglesias*, in "Arquitectura. Organo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", V, n. 52, aprile 1963, p. 3-6

Parole e linguaggio dell'architettura religiosa, 1963-1983, venti anni di realizzazioni in Italia, catalogo della mostra tenuta a Monza Palazzo reale, maggio - giugno 1983, GIULIANO GRESLERI (a cura di), Faenza, Faenza 1983

RICHARD KRAUTHEIMER, *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e barocco*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993

Architettura per lo spazio sacro, catalogo della mostra internazionale di architettura dello spazio sacro, Bologna, 20 settembre-20 ottobre 1996, FABRIZIO IVAN APOLLONIO (a cura di), Allemandi, Torino 1996

Alberto Sartoris Chiese 1925-1930, dalla cappella Bar a Tor Tre Teste - Roma, DANIELA PASTORE (a cura di), Gangemi Editore, Roma 1997

SANDRO BENEDETTI, *L'architettura delle chiese contemporanee, il caso italiano*, Jaka Book, Milano 2000.

ROBERTO GABETTI, *Chiese per il nostro tempo: come costruirle, come rinnovarle*, Elledici, Rivoli 2000

Fra terra e cielo, architettura e spazio sacro in Italia 1975-2000, GIACOMO PIRAZZOLI (a cura di), Diabasis, Reggio Emilia 2001

La chiesa a pianta centrale: tempio civico del rinascimento, BRUNO ADORNI (a cura di), Electa, Milano 2002

FRANCESCO COMANDINI, *Progettare una chiesa, introduzione all'architettura liturgica*, Dedalo, Roma 2003

CESARE DE SETA, *Architetture della Fede in Italia: dalle origini ai giorni nostri*, Bruno Mondadori, Milano 2003

STEVEN J. SCHLOEDER, *Architecture in Communion*, Ignatius Press, San Francisco 1998 (trad. it. Carlo Fiore, *L'architettura del corpo mistico. Progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II*, a cura di Ciro Lomonte, L'Epos, Palermo 2005)

EDUARDO DELGATO ORUSCO, *Entre el suelo y el cielo. Notas para una cartografía de la arquitectura y el arte sacro contemporáneo*, in "Aisthesis" n. 39, luglio 2006, pp. 26-48

ENRIQUE CAMPUZANO RUIZ, LUIS ALBERTO ALONSO ORTIZ, *Iglesias de Torrelavega: una arquitectura moderna*, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de Cantabria, Santander 2007

Architettura liturgica contemporanea in europa: Francia, Germania, Italia, Portogallo, Spagna, GIUSEPPINA FARINA (a cura di), Quaderni della Biblioteca della Facoltà di Architettura di Palermo, Palermo 2008

ANDREA LONGHI, CARLO TOSCO, *Architettura, Chiesa e società in Italia (1948-1978)*, Studium, Roma 2010

ESTEBAN FERNÁNDEZ COBIN, EDUARDO DELGATO ORUSCO, *La persistencia del surrealismo en la arquitectura española del siglo XX*, in "Dearq" n. 8, luglio 2011, pp. 134-145

GIACOMO GRASSO, *Chiese e architetti di chiese*, De Ferrari, Genova 2011

Altri scritti

SIEGFRIED GIEDION, *Breviario di Architettura*, Garzanti, Milano 1961

PETER COLLINS, *I mutevoli ideali dell'architettura moderna*, il Saggiatore, Milano 1972

MEISTER ECKHART, *La via del distacco*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995

RENÉ DESCARTES, *Discordo sul metodo* (1637), GUIDO DE RUGGIERO (a cura di) Mursia, Varese 1997

LUCIANO SEMERANI, *L'altro moderno*, Allemandi, Torino 2000

JOSÉ RAMÓN PANIAGUA SOTO, *Vocabolario básico de arquitectura*, Catedra Cuadernos Arte, 11ª edición, Madrid 2003

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La disumanizzazione dell'arte*, Luca Sossella Editore, Roma 2005

UGO VITTORI, *La costruzione geometrica della forma architettonica*, Maggioli editore, Milano 2008

GALILEO GALILEI, *Il saggiaiore* (1623), LIBERO SOSIO (a cura di), Feltrinelli, Milano 2008

RAFAEL MONEO, *La solitudine degli edifici e altri scritti, questioni intorno all'architettura* (1976-1988), Allemandi, Torino 2004

AAVV., *Rafael Moneo 1967-2004*, El Croquies Editorial, Madrid ottobre 2004

Apparati

Regesto progetti

Per una lettura più immediata dell'elenco è stata adottata, per ciascun progetto, la seguente simbologia: progetto di concorso (**PC**), progetto realizzato (**PR**), progetto non realizzato (**PNR**).

1927 Progetto per un Mausoleo dedicato a Beethoven a Vienna. Tesi di laurea, relatore prof. López Otero. Vincitore del premio Manuel Aníbal Alvarez. (**PNR**)

1928 Progetto di concorso per un dispensario antitubercolosi, Palencia. Secondo premio. (**PC**)

1929-1932 Progetto di concorso per un faro alla memoria di Cristoforo Colombo, Santo Domingo. Con Joaquín Vaquero Palacios Terzopremio. (**PC**)

1930 Progetto per un albergo in Avenida de Eduardo Dato (oggi parte di Gran Vía), Madrid. Con José Maria Irazusta. (**PNR**)

1932 Progetto di concorso per un Monumento a Pablo Iglesias. Con lo scultore Enrique Pérez Comendador. (**PC**)

Progetto di ampliamento della residenza Lamarque a Lueca, Asturie. (**PR**)

(?) Progetto per la Università di San Salvador. Con Joaquín Vaquero Palacios. (**PNR**)

- 1933** Progetto di ampliamento del *Colegio de Nuestra Señora del Pilar*, Madrid. (PNR)
- Progetto per il IV Concorso Nazionale di Architettura per un Museo d'Arte Moderna, Madrid. Menzionato. (PC)
- Progetto di concorso per una *Escuela Elemental del Trabajo*, Avila. (PC)
- Progetto di concorso per un *Instituto de Enseñanza Media* a Cartagena, Murcia. Con Vicente Eced. (PC)
- 1935** Progetto di concorso per un *Hogar-Escuela para Huérfanos de Correos*. Primo premio.(PC) (PNR)
- Progetto per il V Concorso Nazionale di Architettura per un Museo dell'Automobile e d'Arte Popolare, Madrid. Primo premio.(PC) (PNR)
- Progetto per il cinema "Pacífico" in Calle de Granada, n.18, Madrid. (PNR)
- Progetto per la *Fundación Santa Ana y San Rafael*, Madrid. (PNR)
- 1936** Progetto di concorso per la Facoltà di Scienze, Oviedo. (PNR)
- 1937** Progetto del complesso monumentale *Sueño Arquitectónico para una Exaltación Nacional*. Con Manuel Álvarez Laviada e il visconte di Uzqueda. (PNR)

- 1940** Progetto preliminare per il concorso della Chiesa parrocchiale di San Francisco, Santander. Con Enrique Huidobro. **(PC)**
- 1940-1942** Progetto di un edificio per Archivi, Biblioteca e Museo, Malaga. Realizzato senza il suo intervento.
- 1941** Progetto preliminare per insediamenti residenziali nei quartieri Tercio e Cerro de Palomeras (oggi Carabanchel e Vallecas), Madrid. Con Enrique Huidobro, Luis Díaz-Guerra, Ramiro Avedaño, Carlos Baylli, José Tamés, Ramiro Moya ed Enrique García Ormaechea. **(PNR)**
- Progetto di ampliamento e restauro della facciata occidentale del Teatro dell'Opera, Madrid. Con Diego Méndez. **(PR)**
- Progetto di ricostruzione del *Hospital de la Mutual del Clero*, in Calle de San Bernardo, Madrid. Con Ramiro Moya. **(PR)**
- 1942** Progetto per il Museo dell'America, Madrid. Con Luis Martínez Feduchi. Inizio della costruzione nel 1944. **(PR)**
- Progetto di concorso per il Monumento ai Caduti a Saragozza. Con Enrique Huidobro, Ramiro Moya e Manuel Álvarez Laviada. Secondo posto. **(PC)**
- Residenze voltate per la Direzione Generale di Architettura di Usera, Madrid. **(PR)**
- 1942-1944** Progetto di un *Escolasticado* per religiosi Marianisti a Carabanchel Alto, Madrid. **(PR)**

- 1943** Progetto preliminare del concorso per la *Gran Cruz* del Monumento Nazionale ai Caduti. Con Enrique Huidobro y Manuel Thomas. Primo premio. **(PC)**
(PNR)
- Progetto di concorso per un complesso di edifici sanitari della Diputación Provincial di Valladolid. Con Enrique Huidobro. **(PC)**
- 1943-1945** Progetto di ricostruzione della chiesa parrocchiale di Manzanares, Ciudad Real. Con Pedro Mugu-ruza e Enrique Huidobro. **(PR)**
- 1943** Progetto per un edificio Archivio Storico di Si-mancas, Valladolid. **(PNR)**
- Progetto di restauro e studio dell'illuminazione del Museo di Belle Arti, Bilbao. **(PR)**
- Progetto di restauro del Museo di Arti Decorative in Calle de Montalbán, Madrid. **(PR)**
- 1943-1944** Progetto di un edificio residenziale in Calle de La-gasca, n. 90, Madrid. **(PR)**
- 1943** Progetto di un edificio per docenti presso la *Funda-ción de Santa Ana y San Rafael*, in Calle del Doctor Esquerdo, Madrid. **(PR)**
- 1945** Progetto di ricostruzione della chiesa di San Pedro de la Mutual del Clero, Madrid. Con Ramiro Moya y Luis García Palencia. **(PR)**
- Progetto di restauro nel dispensario di puericultu-ra in Calle del General Oraa, n. 39, Madrid. **(PR)**

Progetto preliminare del concorso per l'edificio della dogana, Vigo. Con Ricardo Magdalena. (PC)

Progetto per il cimitero dei religiosi Marianisti nel complesso di Carabanchel Alto, Madrid. (PR)

1945-1951-

1955-1959 Progetto della chiesa parrocchiale di San Agustín, in Calle de Joaquín Costa, Madrid. (PR)

1946-1956 Progetto per una *Universidad Laboral*, Gijón. Con Enrique Huidobro, Ramiro Moya e Pedro Rodríguez de la Puente. (PR)

1946 Progetto di un Albergo in Carretera de la Coruña, Madrid. Committente signor Sanz Extremeña. Con Ramiro Moya. (PR)

1947-1953 Progetto di un edificio per la *Fundación San José* (poi *Universidad Laboral*), Zamora. Con Pedro Lapuente y Ramiro Moya. (PR)

1947 Progetto di un edificio residenziale in Calle del General Pardiñas, n. 74, Madrid. (PR)

1948 Progetto di una residenza in Ciudad Puerta de Hierro, Madrid. Commitente Álvaro Ozores. (PR)

1949-1953 Progetto di un edificio residenziale per sacerdoti in Calle de Rodríguez Sampedro, Madrid. Con Ramiro Moya. (PR)

1950 Progetto di una stazione di servizio in Calle de los Embajadores, n. 103, Madrid.

- Progetto di ampliamento della *Fundación de Santa Ana y San Rafael*, in Calle del Doctor Esquerdo, Madrid.
- 1953** Progetto preliminare di concorso per la *Catedral di San Salvador*. Con Joaquín Vaquero Palacios. **(PC)**
- Progetto di concorso per il Monumento a Manolete, Cordoba. Con Manuel Álvarez Laviada. Selezionato per nella prima e nella seconda fase. **(PC)**
- 1954** Progetto di officine industriali «B.K.» a Canillejas, Madrid. **(PNR)**
- 1954-1957** Progetto di un edificio residenziale in Calle de Pedro de Valdivia, n. 8, Madrid. **(PR)**
- 1955** Conclusione del dispensario di Cardiologia in Calle del Buen Suceso, n. 19, Madrid. **(PR)**
- 1956** Progetto di una residenza nella tenuta “Cantos Negros”, a Torrelodones, Madrid. **(PR)**
- 1956-1962** Progetto della chiesa parrocchiale della Virgen Grande a Torrelavega, Santander. **(PR)**
- 1959** Progetto preliminare per il complesso scolastico e religioso dei Padri Marianisti a Carabanchel Alto, Madrid.
- 1959-1960** Progetto di Ampliamento del *Colegio di Nuestra Señora del Pilar* in calle de Castelló e calle Príncipe de Vergara, Madrid. **(PR)**
- Progetto per il *Colegio de Santa María del Pilar* nel

quartiere Niño Jesús, Madrid. Con José Antonio Domínguez Salazar. (PR)

Progetto di una Cappella nel *Colegio de Santa María del Pilar* nel quartiere Niño Jesús, Madrid. Con José Antonio Domínguez Salazar. (PR)

1960 Progetto di padiglioni scolastici per i Padri Marianisti a Carabanchel Alto, Madrid. (PR)

1963 Progetto per il *Colegio Mayor Chaminade della Congregación Marianista* nella Ciudad Universitaria, Madrid. (PR)

Progetto preliminare di concorso per il Padiglione spagnolo all'esposizione di New York. (PC)

1965-1966 Progetto di un edificio per la *Editorial S.M.* dei Padri Marianisti in Calle del General Tabanera, n. 39, Madrid. (PR)

1966-1969 Progetto per il centro parrocchiale dei Padri Marianisti di Santa María Madre de la Iglesia a Carabanchel Alto, Madrid. (PR)

1967 Progetto di nuovi padiglioni scolastici per i Padri Marianisti a Carabanchel Alto, Madrid. (PR)

Progetto di un *Colegio de Enseñanza Media* dei Padri Marianisti nella Ciudad Real, Madrid. (PR)

1970-1971 Progetto per il centro parrocchiale di Nuestra Señora de la Araucana in Calle de Puerto Rico, Madrid. (PR)

- 1976-1979** Progetto dell'impianto di condizionamento aria del Museo del Prado, Madrid. Con Jaime Lafuente Niño. **(PR)**
- 1975** Progetto preliminare della chiesa del Sagrado Corazón a Mies de Vega, Torrelavega. Realizzata senza il suo intervento.

Progetto di restauro della Biblioteca Nazionale, Madrid

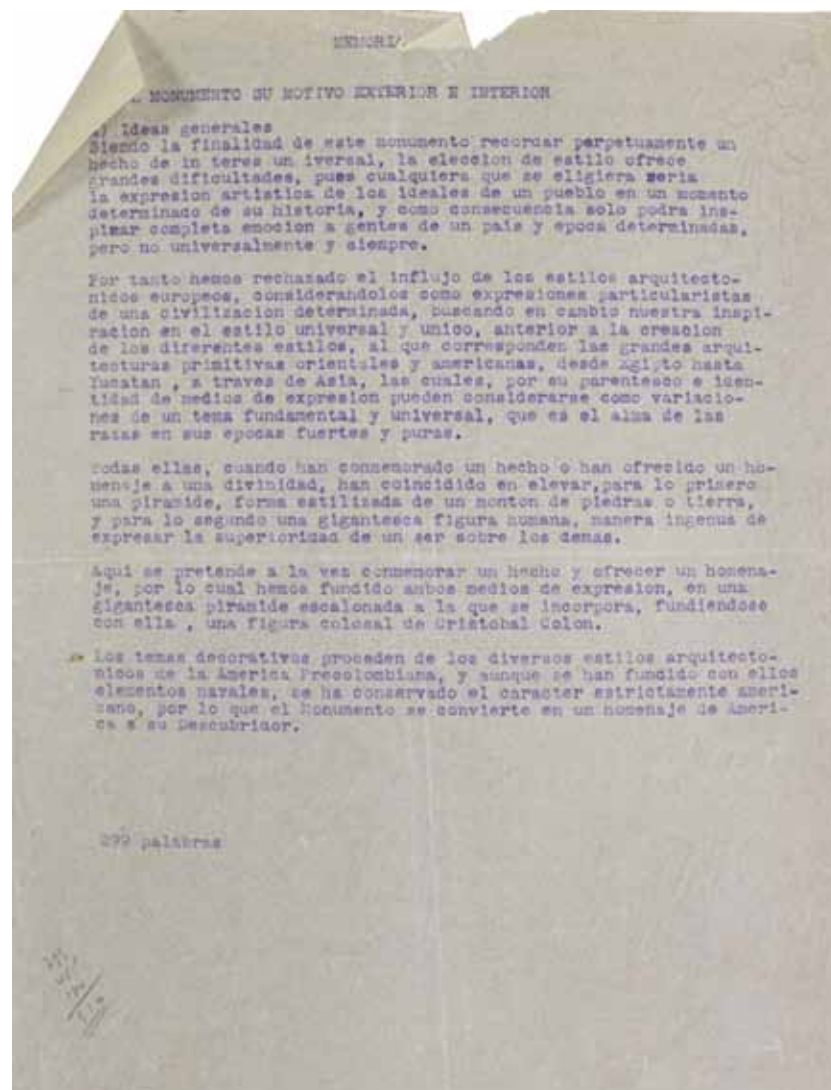
Tra i numerosi interventi di restauro, ampliamento e migliorie che l'architetto realizza già anteriormente la guerra civile, si ricordano:

- | | |
|-------------|---|
| 1958 | Progetto di tre sale attorno ai nuovi patii della zona meridionale. |
| 1959 | Progetto di ampliamento dei depositi libri (in tre fasi). |
| 1960 | Decorazione delle sale espositive del pianoterra e dell'interrato nella zona settentrionale. |
| 1961 | Riorganizzazione dell'ingresso e della distribuzione interna.

Installazione nuova impiantistica di condizionamento aria. |
| 1965 | Progetto di depositi, sale, deposito blindato e locali di servizio per scambi internazionali. Ampliamento di sale di lavoro e nuovo accesso al piano principale dal giardino. |

Antologia degli scritti

Luis Moya Blanco, *Faro in memoria di Cristobal Colón en Santo Domingo, relazione di concorso*. Relazione di concorso, 1929. Archivio Luis Moya Blanco, Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Madrid. MOYA/ FO17/ C02-06



b) Descripción del Monumento

El proyecto comprende una construcción de 110 metros de altura sobre una plataforma de 12 metros, resultando la altura total de 122 metros. La primera se divide en tres torres en su parte superior, coronadas cada una por una linterna sagrada, existiendo además en la central, una linterna giratoria de señales.

La parte central está constituida por una gigantesca figura de Colón, lo bastante estilizada para enlazar con el conjunto arquitectónico, pero sin olvidar los rasgos distintivos del inmortal navegante.

En los paramentos exteriores hay escalinatas y pasos que permitirán recorrerlo en toda su altura, comunicando al mismo tiempo un ritmo ascendente al conjunto. La parte superior remata en diversas terrazas que constituirán esplendidos lugares de observación.

Cuatro enormes escalinatas están adosadas al basamento, que está interiormente dividido en tres plantas. La inferior, bajo el nivel del terreno exterior se dedica a la maquinaria necesaria para el funcionamiento del Faro y de sus servicios. La siguiente está al nivel del terreno exterior y en ella se disponen los vestíbulos de los ascensores. El centro está ocupado por una gran Sala de Conferencias, rodeada de Vestíbulos, galerías y salas de descanso, así como locales anejos al ~~ESTRADO~~ ESTRADO.

Sigue a esta planta la principal del basamento, dedicada a Museo de Reliquias Históricas Americanas. Tiene acceso directo por las cuatro escalinatas exteriores del basamento. Ocupa el centro, la Sala de Conferencias, a cuyo alrededor se suceden las Salas del Museo, Biblioteca, y los servicios necesarios.

Existen cuatro escaleras interiores enlazando los pisos principales del Faro. Los ascensores son cuatro, dos hasta el torreón central y dos a los laterales, existiendo además dos montacargas.

En la parte posterior del monumento hay una gran sala al nivel de la terraza, rodeada por una galería que comunica con la que a la misma altura rodea la base de la Capilla de Colón.

Una escalinata sirve de acceso desde la terraza a la triple portada que se abre en la base de la figura de Colón. De aquí se penetra a un vestíbulo o galería transversal, de forma análoga a los vestíbulos de los templos mayas, del que se accede a una inmensa Basílica, la Sala de América, lugar internacional de reunión donde podrá concebirse la unificación de los pueblos en una hermandad de paz y de concordia, como dice en inspirada frase el autor del Libro de Bases. En la fresca y suave luz de esta inmensa Sala destacarán las nobles figuras de los guerreros que la rodean, y sobre ellos los contrafuertes ascenderán verticalmente en un vertiginoso ritmo hasta perderse en la misteriosa penumbra de la altura. Los suaves tonos de los frescos que relatarán, en los muros, la Historia del Descubrimiento contribuirán a la armoniosa serenidad del conjunto.

455 palabras

de aquí se ascenderá por tres escalinatas a la capilla de Colón destinada a contener la tumba, actualmente en la Catedral de Santo Domingo, que estará dispuesta como un gran foco de luz, a manera de aureola del Sepulcro. Los restos del Descubridor estarán rodeados por las estatuas de los que le ayudaron y acompañaron: el Padre Marchena, la Reina Isabel la Católica, los hermanos Pinzon, así como los que completaron su obra, tales como Núñez de Balboa, Hernán Cortés, Bartolomé de las Casas y otras gloriosas figuras. Los escudos de España y del Imperio español en la época del descubrimiento decorarán los muros, y en lo alto, proas de carabelas recordarán las glorias navales que se conmemoran.

Estos dos sagrados lugares están rodeados de galerías de circulación que hagan compatible la solemne quietud que requieren con una intensa circulación de público.

Sobre el techo de la Basílica se encuentran locales destinados a restaurant, salas de observación, y maquinaria del Faro.

160 palabras

c) Composición y decoración del monumento

La gigantesca figura de Colón, tema principal del monumento, está colocada sobre dos planos oblicuos, a modo de mascarón de proa de un antiguo navío, y sobre su cabeza el torreón central se desarrolla en forma análoga a gigantescas alas, que convierten al coloso en una Victoria Alada, encarnación del Mar y de los triunfos navales entre los griegos.

La decoración está concentrada en los altos pilones que coronan la entrada a la basílica, a la Capilla de Colón y en las cuatro portadas triples del Museo.

Los primeros están decorados en su centro con una composición constituida por tres carabelas estilizadas a la manera Maya, rodeadas en su parte superior por una orla formada por los escudos de las 21 Repúblicas Americanas. En los costados, sobre las puertas laterales, hay dos grupos de tres gigantescas cabezas superpuestas, como las que figuran en los templos de Yucatán.

La decoración externa de la Capilla de Colón es una composición con temas inspirados especialmente en la Casa de las Monjas de Chichén Itzá, pero agrupados en la forma general del Castillo de popa de un antiguo Galeón, composición apropiada para contener los restos de un gran navegante. En el centro hay tres proas de carabelas, análogas a las de la fachada principal, y rodeando la parte superior hay una decoración constituida por las banderas de los 21 Países Americanos. Un gran Farol en lo alto, como los que señalaban el buque almirante en una Flota, marcará aquí el lugar donde reposa el Gran Almirante, velando perpetuamente sobre su tumba, siendo como un reflejo de ella.

Las portadas del Museo están decoradas siguiendo la inspiración de las ruinas de Mitla en Oaxaca.

En todo el exterior se han estudiado detenidamente los efectos de la luz tropical, que comunicando una ardiente tonalidad a unas partes y dejando otras en intensa penumbra producirá contrastes imposibles en otras latitudes; al recorrer el sol su camino, las sombras de los torreones central y laterales producirán un cambiante juego que comunicará vida a esta inmensa masa inmovil

341 palabras

d) Policromia

Todos los trozos exteriores decorados en relieve serán además policromados, siguiendo en esto también la inspiración de las arquitecturas primitivas, con lo que la composición arquitectónica quedará más clara y expresiva, añadiendo a la riqueza de volumen la vibración del color.

La gama de colores empleada es la que se conserva aun en trozos de templos mayas, por lo que se compone de ocre, tierras, amarillos y rojos, acompañados de otros colores cálidos que vibrarán bajo la ardiente luz de la Isla de Santo Domingo, habiéndose empleado poco los verdes y azules, siguiendo el ejemplo antes indicado. El color general dominante será amarillento cálido.

En el interior se emplearán colores fríos, azules, verdes, carmines y grises, acompañándolos por la iluminación artificial, produciendo un fresco ambiente en contraste con el ardiente mundo exterior.

Algunas superficies horizontales, no visibles desde el suelo, como terrazas altas, escaleras exteriores y otras, serán de color blanco brillante, con objeto de caracterizar fácilmente el monumento desde los aviones que vuelen a gran altura.

168 palabras

2) LA VIA PRINCIPAL DE ACCESO Y SU MOTIVO ESCULTORICO

a) Escalinata monumental

Se proyecta esta grandiosa escalinata entre el embarcadero situado a la orilla de la Ría del Ozama y la plaza en cuyo centro se elevara el Faro. Dividida en 10 anchas plataformas unidas por tramos de escalera, se dispone en cada extremo de aquellas una amplia terraza, habiendo por tanto 20 de estas, elevándose en cada una un monumento a una Republica Americana. El monumento a la Republica Dominicana estará situado delante de la escalinata, dedicándosele esta situación especial por estar enclavado en su suelo el Parque Panamericano. De este modo, el monumento Dominicano recibirá a los visitantes al desembarcar. Los 21 monumentos son idénticos en tamaño y composición, que consistirá en una pirámide conteniendo una Sala de Reuniones, variando únicamente los detalles decorativos y simbólicos, que corresponderán al estilo peculiar de cada país. Cada monumento, con la Plaza que le precede, será un terreno consagrado a una Nación, para la celebración de actos conmemorativos y ceremonias, ya en la Sala interior, o en la Plaza. Puede comprenderse el espléndido efecto decorativo que se obtendrá en estas ocasiones al engalanar los monumentos y la inmensa escalinata, cuya coronación constituye el Faro.

b) Vías laterales de acceso.

Son dos grandes avenidas situadas a ambos lados de la Escalinata, destinadas a la circulación de vehículos entre el Embarcadero y el Faro.

229 palabras

3) LAS OBRAS QUE SE CONSERVARÁN: CRILLAS DEL AGUA Y LOS USOS A QUE SE DEDIQUEN

a) Embarcadero Monumental

Situado al pie de la escalinata monumental, está rodeado de una construcción cortada por los arranques de la Escalinata y de las Avenidas laterales. Inspirada en el Palacio del Gobernador de Uxmal, es de poca altura, llevando en su friso inmensos bajorrelieves glorificando la Historia de América.

Dos torres unidas a ella formarán la entrada a la Escalinata. Las puertas que se abren bajo el friso conducirán a locales situados detrás e iluminados por huecos abiertos a los jardines de la parte posterior, que se dedicarán a Aduana, Policía, Sanidad y Administración del Puerto.

b) Puerto

Se ha proyectado tomando como eje principal una recta que pasando por el centro del Faro forma un ángulo de 60° con el eje de la Escalinata y Embarcadero. En el eje está el Faro de entrada al Puerto, situado en el extremo del muelle Sur, que con otro *simétrico* cierra una rada de gran capacidad, perfectamente abrigada, conteniendo dos muelles rectos de gran longitud para el servicio de la ciudad actual y para el del Parque Panamericano.

c) Rada para Hidroaviones

Es de suficiente amplitud para que puedan evolucionar hidroaviones de gran peso. El Embarcadero situado al fondo contiene en un conjunto monumental los servicios de Aduana, Policía, Sanidad y Administración, así como Hangares y Talleres bajo los muelles.

d) Puente sobre la Ría del Ozama

Habiendo el huracán destruido el puente de hierro existente, se proyecta otro de hormigón armado, de gran anchura, disponiéndose ambas cabezas de modo que el tráfico encuentre las mayores facilidades.

e) Muelles y Urbanización en las dos márgenes de la Ría del Ozama.

En la margen derecha se proyecta aislar el Palacio de Colón en medio de una Plaza, de la que arrancará una Avenida siguiendo el margen de la Ría, terminando en una Plaza, en el punto en que aquella desemboca en el Puerto. Esta Avenida recta constituirá un excelente muelle de atraque para los buques cuyo calado permita entrar en la Ría.

En la margen izquierda se proyecta análogamente un paseo y muelle recto en las mismas ventajosas condiciones.

Alrededor de las ruinas de la Iglesia del Rosario se proyecta una Plaza, precedida de una escalinata, lo que dignificará este venerable recuerdo.

Debajo de los muelles de ambas márgenes se proyectan a nivel de agua

8

hangares para hidroaviones y lugares de refugio para pequeñas⁴
embarcaciones en caso de huracán .

407 palabras

4) LOS ALREDEDORES INMEDIATOS AL FARO

a) La gran Plaza.

aquellas El Faro está situado en el centro de una inmensa Plaza, rodeada por seis prolongaciones en forma de proas, que avanzando sobre la selva como lo harían entre el oleaje serán una representación del espíritu de la navegación.

En el centro, una plataforma exagonal de escasa altura, con una ancha escalinata frente a cada avenida, será la base del Faro. Su pavimento será de "terrazo" y piedra de diferentes clases, en forma de estrella irradiando desde el Faro, siendo al mismo tiempo una estilización del Signo del Sol del Calendario Azteca.

En los ángulos de la Plaza se disponen amplios lugares para estacionamiento de automóviles.

Rodeando la Plaza se proyecta una red de avenidas secundarias con un fin principalmente decorativo, en su doble aspecto de proporcionar gran número de puntos de vista del Faro y la Plaza, y de ser vistas desde el aire. En este aspecto, su dibujo en forma de estrella de gigantescas dimensiones constituirá "un imponente íman que atraiga a los aviadores", según palabras del Libro de Basas.

b) La Avenida de las Américas.

Trazada como avenida monumental se consagra a levantar monumentos a los Héroas Americanos, efectuándose el tráfico comercial por dos avenidas paralelas independientes.

206 palabras

5) UNA PERSPECTIVA A VISTA DE PAJARO DEL PLANO COMPREHENSIVO.

El punto esencial del Plano es el Faro, centro de un estrella dibujada sobre la plataforma en que se eleva, la cual es englobada en otra estrella mayor, la Plaza con sus proas, y esta a su vez es rodeada por otra, el conjunto de Avenidas, que es como un reflejo agrandado de aquella.

Durante el día se percibirán desde el aire estas inmensas estrellas concéntricas destacándose con el brillante colorido de sus pavimentos sobre el oscuro verde de la selva, y durante la noche este efecto será aun acentuado por la iluminación. La gran estrella de seis puntas y seis destellos, en cuyo centro aparecerá la ya gigantesca figura de Colón iluminada y coronada por las tres luces sagradas, constituirá un inolvidable conjunto. El mayor de los seis destellos, correspondiente ala Avenida de las Américas, termina en el Aeropuerto, cuya iluminación ~~lo~~ lo hará aparecer como la cola de un brillante cometa.

161 palabras

6) EL SISTEMA DE ILUMINACION

a) El Faro de señales y las Linternas Sagradas.

El Faro de señales consistirá ^{VIRA} en una linterna giratoria produciendo una señal de destellos.

En los tres torreones habrá tres Linternas Sagradas, cuya luz fija e inmovil velará sobre la significación espiritual del Faro. En la noche serán una simbólica representación de las tres gloriosas Carabelas.

b) Iluminación exterior del Monumento.

En el basamento y en las escaleras exteriores se colocaran proyectores que iluminaran la masa del monumento, aumentando gradualmente la intensidad luminosa desde las partes laterales a la figura central de Colon, en que se concentrará toda la luz, para que durante la noche destaque entre las penumbras a una escala sobrehumana la imagen del descubridor. Iluminándola sin sombras perderá toda corporeidad, siendo la representación de un alma, más que de un cuerpo.

c) Iluminación Interior

El Museo Y Sala de Conferencias se iluminarán artificialmente conforme a los principios practicados en el ~~Woods~~ Fine Arts Museum de Philadelphia con tanto éxito.

En la Basilica se iluminará intensamente la serie de gigantescos guerreros, disminuyéndose gradualmente la intensidad hasta dejar en una misteriosa incertidumbre el techo de la Sala. La brillante iluminación de la Capilla de Colon, al ser percibida desde la Basilica a través de las tres puertas, formará una espléndida aureola alrededor de la tumba, a que contribuirán además las brillantes coloraciones de los escudos y estatuas de los muros.

7) LOS MATERIALES DE CONSTRUCCION QUE DEBERAN EMPLEARSE

a) Estructura y decoracion.

La estructura sera de hormigon armado con esqueleto de acero, monolítica desde la placa de cimentacion hasta el extremo superior, pudiendo así resistir los efectos de un huracan o terremoto. Los paramentos exteriores seran tambien de hormigon armado teñido del color calido amarillento antes indicado.

Debiendo el coste del Faro ser inferior a \$ 1.500.000 y careciendo de datos acerca de la naturaleza del subsuelo, no podemos prever el coste de las fundaciones, y por tanto proponemos ejecutar en piedra natural las portadas decoradas del Monumento, si las fundaciones resultan económicas, o en hormigon, como el resto, si resultan de un elevado coste aquellas, sin que por esto disminuya su dignidad y grandeza, dado el estilo en que han sido proyectadas.

b) Economía en la construcción y conservación del Monumento

Lo anteriormente expuesto permite apreciar que la construcción es muy económica, por no ser necesario el empleo de materiales costosos, pudiendose en cambio adaptar estos perfectamente si las condiciones economicas permitiesen su empleo, ejecutando en este caso las partes coloreadas en piedras y marmoles de diferentes colores.

La conservación no requiere otros gastos que los de limpieza y funcionamiento de las luces, pues esta masa monolítica podrá resistir en perfectas condiciones los violentos fenómenos meteorológicos propios de países tropicales.

218 palabras

6) COMO Y CON QUIEN SE PROPONE TRABAJAR EL ARQUITECTO

a) Arquitecto Consultor

Para evitar las dificultades que pudieran presentarse durante la construcción por **no** estar habituados a la organización americana de obras, estamos resueltos, en caso obtener el primer premio, a asociarnos con un arquitecto consultor norteamericano de máximo prestigio, y que sea de toda garantía a la Unión panamericana.

b) Escultores

La gran figura de Colón y las demás obras escultóricas serán ejecutadas en Santo Domingo, siguiendo nuestra dirección, por un escultor español de renombre mundial.

Las partes decorativas inspiradas en motivos americanos precolombianos serán ejecutadas por los escultores de la Escuela de Talla Directa de México, cuyas obras admirables de un fuerte sentido maya, no podrían igualar escultores de otros países.

c) Otros colaboradores

La iluminación sería ejecutada por un ingeniero español de reciente fama mundial en estas cuestiones.

El personal auxiliar no puede determinarse sin conocer previamente la forma en que la Unión Panamericana se propone organizar los trabajos.

9) PRESUPUESTO

Teniendo las fundaciones excepcional importancia en este Monumento, no es posible calcular su presupuesto sin ~~estudiar~~ estudiar previamente el terreno, desconociendo la importancia y coste de aquellas. Sin embargo nuestro proyecto puede ejecutarse ampliamente en la cantidad fijada de 1.500.000 \$, pues aunque las fundaciones tuvieran excepcional importancia, la estructura y decoración son sencillas, que pueda reducirse su coste considerablemente, ejecutando éstas en hormigón ~~según se propone anteriormente.~~

10) AERODROMO

Alejado del Faro según la indicación del Libro de Bases, y sobre el eje de la Avenida de las Américas, se proyecta un gran aeropuerto con dos edificios de estaciones de llegada y salida, separados con objeto de facilitar el intenso tráfico que ha de mantener este aeropuerto, y provistos de dobles andenes cubiertos, para embarque y desembarque. Al lado de cada estación hay dos plazas para estacionamiento de automóviles.

11) OTROS PUNTOS DEL PROYECTO

En el inmenso terreno que queda libre, se proyectan diversas construcciones. En un punto perfectamente aislado se construirá una importante estación de cuarentena.

Al Este del Aerodromo se construirán viviendas para el personal militar y civil dedicado a su servicio.

En el Parque se establecerán Campos de Golf, y próximo a ellos un gran Hotel para Turistas, situado a la orilla del mar.

El terreno estará cruzado por pintorescas rutas, en las que se dispondrán algunos puntos de vista con lugares para estacionamiento de automóviles. El resto del Parque se conservará con la espléndida vegetación actual.

171 palabras

12) ESTUDIOS PREVIOS REALIZADOS POR LOS ARQUITECTOS PARA EL SEGUNDO CONCURSO.

La composicion del monumento procede, como se ha dicho anteriormente, de temas comunes a todas las arquitecturas primitivas, con elementos peculiares de la Arquitectura Americana Precolombiana, especialmente de Yucatán.

Al decidir el empleo de estos temas en nuestro Proyecto, nos encontramos con la escasez de documentacion existente sobre ellos, por la dificultad de acceder a las ruinas, y porque los trabajos que en ellas se hacen, cambian continuamente los conocimientos que se tienen sobre estos estilos.

Necesitando conocer los ultimos descubrimientos, no vacilamos en emprender desde Esp. Na el viaje a America, donde visitamos detenidamente Mexico tomando los datos necesarios para nuestro proyecto en las ruinas de Teotihuacan y Tenayuca en ~~el~~ Valle de Mexico, Teopanzolco en Morelos, y otras, deteniendonos luego especialmente en Yucatan, en las ruinas de Uxmal Y Chichen Itza, ~~donde~~ las extraordinarias facilidades que nos concedio la amabilidad del Gobierno Mexicano. *donde pudimos hacer estudios interesantisimos*

Tambien visitamos Estados Unidos para estudiar las ultimas grandes construcciones levantadas en Nueva York y Chicago, estudiando tambien la iluminacion artificial del Fine Arts Museum de Philadelphia, y otros edificios de Washington, Pittsburg y St. Louis (Missouri). Tambien visitamos con gran interes La Habana, Guatemala, San Salvador y Panama.

203 palabras

Suman las 15 cuartillas 3.477 palabras

MEMORIA

1) MOTIVAZIONI ESTERNE ED INTERNE AL MONUMENTO

a) Idee generali

Essendo la finalità di questo monumento quella di ricordare perpetuamente un fatto di interesse universale, la scelta di uno stile comporta grande difficoltà, poichè qualunque scelta sarebbe l'espressione artistica degli ideali di un popolo in un determinato momento della sua storia, e come conseguenza potrà ispirare una completa emozione solo a persone di un paese e di un'epoca determinata, ma non universalmente e eternamente.

Pertanto abbiamo rifiutato l'influsso degli stili architettonici europei, considerandoli come espressioni particolari di una civiltà determinata, cercando invece ispirazione nello stile universale e unico, precedente la creazione dei diversi stili, che corrisponde alle grandi architetture primitive orientali e americane, dall'Egitto allo Yucatan, attraverso l'Asia, le quali, per la loro affinità e identità attraverso l'espressione, possono considerarsi come variazione di un tema fondamentale e universale, che è l'anima delle razze nelle sue epoche forti e pure.

Tutte queste, quando hanno commemorato un evento, o hanno omaggiato una divinità, hanno coinciso nell'elevare, per il primo una piramide, forma stilizzata di un ammasso di pietre e terra, e per il secondo una gigantesca figura umana, modo ingenuo di esprimere la superiorità di un essere sopra gli altri.

Qui si vuole contemporaneamente commemorare un evento e offrire un omaggio, perciò abbiamo riunito entrambe i mezzi espressivi, in una gigantesca piramide scalonata alla quale si incorpora, fondendosi con questa, una figura colossale di Cristoforo Colombo.

I motivi decorativi richiamano i diversi stili architettonici dell'America Precolombiana, e anche se accostati ad elementi navali, si è conservato il carattere strettamente americano, per cui il Monumento si converte in un omaggio all'America e a colui che l'ha

scoperta.

b) Descrizione del Monumento

Il progetto comprende una costruzione di 110 metri d'altezza sopra una piattaforma di 12 metri, risultando l'altezza totale 122 metri. La prima si divide in tre torri coronate nella parte superiore da una lanterna sacra, esistendo inoltre nella centrale, un faro girevole per i segnali.

La parte centrale è costituita da una gigantesca figura di Colombo, abbastanza stilizzata da potersi raccordare con il complesso architettonico, ma al tempo stesso senza perdere i tratti distintivi del navigatore immortale.

Nelle pareti esterne scalinate e passaggi permettono di percorrerlo in tutta la sua altezza, comunicando allo stesso tempo un ritmo ascendente all'edificio. La parte superiore si conclude con diversi terrazzi che costituiscono splendidi punti di osservazione.

Vi sono quattro enormi scalinate addossate al basamento, suddiviso all'interno su tre livelli. Quello inferiore, sotto il livello stradale è dedicata ai macchinari necessari per il funzionamento del Faro e i suoi servizi. La pianta del piano terra contiene i vestiboli degli ascensori. Il centro è occupato da una grande sala conferenze, circondata da ingressi, gallerie e zone di ristoro, così come locali annessi alle funzioni amministrative dello Stato.

Al livello superiore segue la pianta principale del basamento dedicata al Museo delle Reliquie Storiche Americane. Ha accesso diretto dalle quattro scalinate esterne del basamento. Al centro, la Sala Conferenze, al cui intorno si susseguono le sale del Museo, la Biblioteca e i relativi servizi.

Vi sono quattro scale interne che collegano i livelli principali del Faro. Gli ascensori sono quattro, due fino la torre centrale e due alle laterali, oltre a due montacarichi.

Nella parte posteriore del Monumento vi è una grande sala a livello della terrazza, circondata da una galleria che comunica alla stessa altezza con quella che circonda la base della Capella di Colombo.

Una scalinata serve d'accesso dalla terrazza al triplice portale che si apre alla base della figura di Cristoforo Colombo. Da qui si entra in un vestibolo o galleria trasversale, di forma analoga ai vestiboli dei templi maya dalla quale si accede ad un'immensa Basilica, la Sala dell'America, luogo internazionale di riunione dove potrà avvenire l'unità dei popoli in una fratellanza di pace e di concordia. Nella luce fresca e soave di questa immensa sala emergeranno le nobili figure dei guerrieri che la circondano, e sopra di loro i contrafforti saliranno verticalmente in un vertiginoso ritmo fino a perdersi nella misteriosa penombra dell'altezza. I toni pacati degli affreschi che racconteranno, nei muri, la Storia della Scoperta contribuiranno all'armoniosa serenità dell'insieme.

Da qui si salirà tramite tre scalinate alla Cappella di Colombo destinata ad ospitare la tomba, attualmente nella Cattedrale di Santo Domingo, che verrà disposta come una grande sorgente di luce, come un'aureola del Sepolcro. I resti del navigatore verranno circondati da statue di coloro che l'aiutarono e l'accompagnarono: il padre Marchena, la regina Isabella la Cattolica, i fratelli Pinzon, etc, così come coloro che completarono la sua opera come Nuñez de Balboa, Hernan Cortes, Bartolome de las Casas ed altre gloriose figure. Gli scudi spagnoli e dell'impero spagnolo dell'epoca della scoperta decoreranno i muri, e nella parte alta, prue di carevelle ricorderanno le glorie navali che ci commemorano.

Questi due luoghi sacri sono circondati da gallerie distributive che rendono compatibile la quiete solenne che richiedono con una intensa circolazione del pubblico.

Sopra la copertura della Basilica si trovano locali destinati a ristorante, punti di osservazione e macchinari del Faro.

c) Composizione e decorazione del monumento

La gigantesca figura di Colombo, tema principale del monumento, è collocata sopra due piani obliqui, come una polena di prua di un'antica imbarcazione, e al di sopra della sua testa si sviluppa la torre centrale in una forma analoga a gigantesche ali, che trasformano il colosso in una vittoria alata, incarnazione del mare e dei

trionfi navali per i greci.

La decorazione è concentrata negli alti piloni che coranano l'ingresso alla basilica, alla capella di Colombo e ai quattro tripli portali del museo.

I primi sono decorati al centro con una composizione costituita da tre caravelle stilizzate alla maniera Maya, bordate nella parte superiore da un bordo formato dagli scudi delle ventuno repubbliche americane. Sui fianchi, sopra le porte laterali, vi sono due gruppi di tre gigantesche teste sovrapposte, come quelle che figurano nei templi dello Yucatan.

La decorazione esterna della cappella di Colombo è una composizione con tempi ispirati specialmente alla Casa delle Suore di Chichen Itza, ma raggruppati nella forma generale della poppa di un antico galeone, composizione adeguata per contenere i resti di un gran navigatore. Al centro vi sono tre prue di caravelle, analoghe a quelle della facciata principale e nella parte superiore la decorazione è costituita dalle bandiere dei 21 paesi americani. Una grande lanterna in alto, come quelle che segnalavano la nave ammiraglia in una flotta, segnerà qui il luogo in cui riposa il gran ammiraglio, vegliando eternamente la sua tomba e diventando un riglesso della stessa.

Le coperture del museo sono decorate seguendo l'ispirazione delle rovine di Mitla ad Oaxaca.

In tutte le parti esterne dell'edificio si è studiato attentamente l'effetto della luce tropicale, che conferendo una luce ardente ad una parte e lasciando l'altra in un'intensa penombra, produrrà contrasti impossibili ad altre latitudini; al passare del sole, le ombre delle torri centrale e laterale produrranno un gioco mutevole che donerà vita a questa immensa massa immobile.

d) Policromia

Tutte le parti esterne decorate in rilievo saranno inoltre policrome, seguendo ancora l'ispirazione dell'architettura primitive, così da rendere la composizione architettonica più chiara ed espressiva, aggiungendo alla ricchezza del volume la vibrazione del colore.

La gamma di colori utilizzata è quella ancora conservata in alcune parti di templi maya, che si compone di ocre, terre, gialli e rossi accompagnati da altri colori caldi che vibrano sotto la luce rovente dell'isola di Santo Domingo, utilizzando poco i verdi e gli azzurri seguendo l'esempio sopra indicato. Il colore generale dominante sarà un giallo caldo.

All'interno saranno utilizzati colori freddi, azzurri, verdi, carmini e grigi, accompagnati dall'illuminazione artificiale, ottenendo un ambiente fresco in contrasto con il rovente modo esterno.

Alcune superfici orizzontali, non visibili da terra, come terrazze alte, scalinate esterne e altro, saranno di color bianco brillante, con l'obiettivo di individuare facilmente il monumento dagli aerei che volano ad alta quota.

2) VIA D'ACCESSO PRINCIPALE E MOTIVO SCULTOREO

a) Scalinata monumentale

Questa grandiosa scalinata si proietta tra la banchina situata sulla sponda del Rio del Ozama e la piazza nel cui centro si innalzerà il Faro. La scalinata risulta suddivisa da dieci larghe piattaforme unite da rampe di scale, ognuna delle quali dispone di ampie terrazze ai suoi estremi, venti in totale, e adornate ciascuna di un monumento dedicato a una repubblica americana. Il monumento alla Repubblica Domenicana sarà posto davanti la scalinata, destinandogli questa posizione speciale poichè si trova all'interno del suo territorio il Parco Panamericano. In questo modo, il monumento Domenicano accoglierà i visitatori allo sbarcare.

I ventuno monumenti risultano identici per dimensione e composizione, che consisterà in una piramide contenente una sala riunioni, variando unicamente i dettagli decorativi e simbolici, che corrisponderanno agli stili propri di ogni paese.

Ogni monumento, con la piazza che lo precede, sarà un terreno consacrato ad una nazione, per la celebrazione di atti commemorativi e cerimonie, sia nella sala interna che nella piazza. Si può

comprendere lo splendido effetto decorativo che si otterrà in queste occasioni nell'addobare i monumenti e la immensa scalinata, la cui coronazione è costituita dal Faro.

b) Accessi laterali

Sono due grandi viali situati su entrambe i lati della scalinata, destinati alla circolazione dei veicoli tra il molo e il Faro.

3) LE OPERE CHE SI COSTRUIRANNO SUL MARGINE DELL'ACQUA E LE LORO DESTINAZIONI D'USO

a) Banchina monumentale

Situata ai piedi della scalinata monumentale è contornata da una costruzione interrotta a causa dell'inizio della scalinata e delle strade laterali. Pensata nel Palazzo del Governatore di Uxmal, non è molto alta e reca sul suo frisone immensi bassorilievi inneggianti la gloriosa storia d'America.

Due torri delimitano l'accesso alla scalinata, le porte site sotto al frisone conducono a locali situati nella parte posteriore e illuminati tramite aperture dal lato dei giardini della parte posteriore, locali dedicati alla Dogana, Polizia, autorità Sanitaria e amministrazione portuale.

b) Porto

E' stato progettato considerando come asse principale una retta che passando per il centro del faro forma un angolo di 60° con l'asse della scalinata e della banchina. In asse c'è il Faro di entrata al porto, situato all'estremità del molo Sud, che con un altro molo simmetrico forma una rada dalla gran capacità, perfettamente riparata, essendo delimitata da due moli retti molto lunghi posti al servizio dell'attuale città e a quello del parco Panamericano.

c) Rada per idrovolanti

E' di ampiezza sufficiente affinché possa accogliere idrovolanti di gran peso. La banchina situata sul fondo contiene un complesso enorme di servizi quali la Dogana, Polizia, Autorità sanitaria e amministrativa, così come Hangar e officine .

d) Ponte sul Rio Ozama

Dal momento che un uragano aveva distrutto il ponte di ferro esistente, ne venne progettato un altro di cemento armato, molto ampio, essendo stato progettato in modo che il traffico scorra fluentemente

e) Moli e urbanizzazione delle due rive del Canale di Ozana

Sulla riva destra si progetta di isolare il palazzo di Colombo al centro di una piazza, dalla quale si diramerà una strada parallela alla riva del Canale che a sua volta sfocerà in un'altra piazza, costituendo quest'ultima il punto di sbocco al porto. Questa strada costituirà un eccellente molo di attracco per le navi che riescano a navigare il canale. Sulla riva sinistra si progetta analogamente un passeggio ed un molo alle stesse vantaggiose condizioni. Intorno alle rovine della chiesa del Rosario si progetta una piazza, preceduta da una scalinata, che darà maggiore dignità a questi preziosi resti. Al di sotto dei moli di entrambe le rive si progettano, a livello dell'acqua, hangar per idrovolanti e luoghi di riparo per piccole imbarcazioni in caso di uragani.

4) LE IMMEDIATE VICINANZE DEL FARO

a) La grande Piazza

Il faro è sito al centro di una grande piazza accerchiata da sei prolungamenti a forma di prue. Questi prolungamenti che avanzano verso il bosco mimeranno le prue che avanzano verso la mareg-

giata e saranno una rappresentazione dello spirito della navigazione. Al centro, una piattaforma esagonale non molto alta, con una larga scalinata di fronte ad ogni strada, costituirà la base del faro. Il pavimento sarà di “terriccio” e pietre di differenti tipi, a forma di stella irraggiando dal Faro ed essendo allo stesso tempo una stilizzazione del simbolo del sole del calendario azteca. Agli angoli della piazza vengono disposti ampi spazi per lo stazionamento delle automobili. Intorno alla piazza si progetta una rete di strade secondarie con un fine principalmente decorativo col doppio fine di riempire lo spazio tra il Faro e la Piazza e di essere viste dall'alto. Sotto questo punto di vista, il suo disegno a forma di stella di enormi dimensioni costituirà “un imponente immagine che attrarrà gli aviatori” come sostiene nel suo libro Basos.

b) Via delle Americhe

Progettata come strada monumentale si consacra ad accogliere monumenti agli eroi americani, visto che il traffico commerciale scorrerà su due strade parallele indipendenti.

5) UNA PROSPETTIVA A VOLO D'UCCELLO DEL PIANO COMPLESSIVO

Il punto essenziale del Piano è il Faro, centro di una stella disegnata sopra la piattaforma su cui si eleva, la quale è inscritta in un'ulteriore stella più grande ovvero la Piazza con le sue prue, e questa a sua volta è circondata da un'altra ancora, il complesso dei viali, che diventa il riflesso ingrandito della Piazza.

Durante il giorno si percepiranno dall'alto queste immense stelle concentriche risaltando con il colore brillante della pavimentazione tra il verde scuro della vegetazione, e di notte quest'effetto sarà accentuato dall'illuminazione. La grande stella a sei punte e sei punti luminosi, al centro della quale è posta la gigantesca figura di Colombo illuminata e coronata dalle tre lanterne, costituirà un complesso indimenticabile. Il maggiore dei sei punti luminosi,

corrispondente alla Avenida de las Américas, si conclude nell'aeroporto, la cui illuminazione lo farà apparire come la scia di una stella cometa

6) IL SISTEMA DI ILLUMINAZIONE

a) Il faro segnaletico e le lanterne sacre

Il faro segnaletico sarà una lanterna rotante che produrrà una luce ad intermittenza. Nei tre torrioni vi saranno tre lanterne sacre, la cui luce sarà fissa e immobile e simboleggerà la spiritualità del faro. Durante la notte rappresenteranno allo stesso tempo le tre caravelle.

b) Illuminazione esterna del monumento

Sul piedistallo e sulle scalinate si installeranno proiettori che illumineranno la mole del monumento, aumentando gradualmente l'intensità della luce dalle parti laterali fino alla figura centrale di Colombo, sul quale si concentrerà tutta la luce, affinché durante la notte venga fuori dalla penombra su scala quasi disumana l'immagine dello scopritore. Illuminandola senza ombra perderà la corporeità, giungendosi in questo modo più alla celebrazione di un'anima che di un corpo.

c) Illuminazione Interna.

Il museo e la sala conferenze saranno illuminate secondo i principi applicati nel Fine Arts Museum di Philadelphia con tanto successo. Nella basilica saranno illuminati intensamente la serie di giganteschi guerrieri; l'intensità diminuirà gradualmente fino a lasciare un certo alone di mistero sul soffitto della sala. La luminosa illuminazione della cappella di Colombo, che sarà percepita dalla Basilica attraverso tre porte, formerà una splendida areola intorno alla tomba, alla quale le brillanti colorazioni degli scudi e

delle statue sui muri daranno un decisivo contributo.

7) I MATERIALI DI COSTRUZIONE CHE DOVRANNO ESSERE IMPIEGATI

a) Struttura e decorazioni

La struttura sarà di cemento armato con scheletro in acero, in blocco monolitico dalla base di cementificazione fino all'estremità superiore, in modo che resista ad eventi come uragani o terremoti. Anche i rivestimenti esterni saranno di cemento armato, tinti del caldo gialliccio prima indicato. Dovendo essere il costo del faro inferiore a 1.500.000 \$ e mancando informazioni circa la natura del sottosuolo, non è possibile prevedere il costo delle fondamenta, pertanto proponiamo di utilizzare della pietra naturale per i frontespizi decorati del Monumento qualora le fondamenta risultassero economiche, oppure in cemento armato come il resto qualora le fondamenta risultassero di un costo elevato, senza per questo diminuire la dignità e la grandezza dell'opera, visto lo stile con il quale è stata progettata.

b) Economia della costruzione e manutenzione del monumento

Quanto anteriormente esposto permette di apprezzare che il monumento ha un costo relativamente basso, tuttavia pur non essendo necessario l'impiego di materiali costosi, qualora si rivelasse, per pertinenza della spesa al budget, l'opportunità di impiegare materiali più costosi, le parti colorate sarebbero realizzate in pietra naturale e marmi di differenti colori.

La manutenzione non prevede altri costi che la pulizia e l'elettricità, visto che questo monoblocco potrà resistere senza problemi ai violenti fenomeni meteorologici dei paesi tropicali.

8) COME E CON CHI PROPONE DI LAVORARE L'ARCHI-

TETTO

a) Architetto consigliere

Per evitare le difficoltà che possano presentarsi durante la fase di realizzazione per il fatto di conoscere le modalità di lavoro tipiche americane proponiamo, qualora dovessimo aggiudicarci l'appalto, di associarci con un architetto americano di fama tale che funga anche da garanzia per l'unione Panamericana.

b) Scultori

La figura di Colombo e le altre sculture saranno realizzate a Santo Domingo, sotto la nostra supervisione, da uno scultore spagnolo di rinomata fama mondiale.

Le decorazioni ispirate a motivi americani precolombiani saranno eseguite dagli scultori della scuola messicana Talla Directa, le cui opere di forte ispirazione Mya, non potranno mai essere eguagliate da scultori di altri pesi.

c) Altri collaboratori

L'illuminazione sarà realizzata da un ingegnere spagnolo di fama mondiale all'interno di questo ambito. Il personale ausiliario non può essere predeterminato fin quando non si saprà l'Unione Panamericana come intenda che verranno eseguiti i lavori.

9) PREVENTIVO

Avendo le fondamenta un ruolo fondamentale in questo Monumento, non è possibile fornire un preventivo senza aver prima studiato il suolo, non potendosi appunto stimare il costo per la realizzazione delle fondamenta. Senza dubbio il nostro progetto può ampiamente essere realizzato con l'importo messo a disposizione di 1.500.000 \$, qualora poi le fondamenta richiedano un esborso eccezionale, la struttura e le decorazioni sono così semplici che

il loro costo potrà essere sensibilmente ridotto realizzandole in cemento armato, come si diceva prima.

10) AERODROMO

Lontano dal faro, come da indicazioni del Trattato di Base, sull'asse via delle Americhe, si progetta un gran aeroporto con due edifici, ossia stazione d'arrivo e di partenza, separati con l'intento di facilitare l'intenso traffico che dovrà ospitare questo aeroporto, provvisto di 2 piattaforme coperte per l'imbarco e per gli arrivi. A lato di ogni stazione ci saranno degli spazi adibiti allo stazionamento degli autoveicoli.

11) ALTRI PUNTI DEL PROGETTO

Nell'immenso terreno che rimane libero si progettano diversi edifici. In un punto perfettamente isolato verrà costruita una importante stazione di quarantena.

A est dell'aeroporto verranno costruiti alloggi per il personale militare e civile impiegato nel suo funzionamento.

Nel Parco verranno costruiti campi da golf e vicino ad essi verrà edificato un Grand Hotel per turisti, situato in riva al mare.

Il terreno sarà attraversato da pittoreschi percorsi lungo i quali verranno disposti alcuni spazi per lo stazionamento degli autoveicoli. Il resto del Parco sarà mantenuto intatto conservando la splendida vegetazione attuale.

12) STUDI PRELIMINARI REALIZZATI DAGLI ARCHITETTI PER IL SECONDO CONCORSO

La progettazione del monumento , come si è detto anteriormente , è realizzata secondo caratteristiche comuni a tutta l'architettura primitiva, con l'aggiunta di elementi di architettura precolombiana, specialmente dello Yucatan.

Nel decidere l'impiego di questi stili nel nostro progetto, ci siamo dovuti confrontare con la penuria di informazione circa questi

temi, sia per la difficoltà di accedere alle rovine sia perché le continue scoperte che vengono effettuate riguardo l'argomento portano alla luce sempre nuovi particolari circa questi stili. Avendo bisogno di essere a conoscenza delle ultime scoperte, non abbiamo vacillato a metterci in viaggio dalla Spagna verso l'America, dove abbiamo visitato attentamente il Messico raccogliendo i dati necessari per il nostro progetto presso le rovine di Teotihuacan e Tenayuca nella valle del Messico, Teopanzolco en Morellos e altre, fermandoci poi soprattutto nello Yucatan dove, grazie alle infrastrutture ed alle agevolazioni a noi concesse dal gentilissimo Governo Messicano, abbiamo potuto condurre studi interessantissimi. Abbiamo successivamente visitato anche gli Usa per ammirare le ultime grandi costruzioni edificate a NY e Chicago, studiando peraltro l'illuminazione del Fine Arts museum di Philadelphia ed altri edifici di Washington, Pittsburgh e St. Louis (Missouri). Abbiamo in più visitato con gran interesse La Havana, S. Salvador, il Guatemala e Panama.

Luis Moya Blanco, *La Arquitectura Cortes*, “Revista Nacional de Arquitectura. Organo del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España”. Edita dal Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, anno V, 1946, n° 56–57, agosto–settembre, sta in Antón Capitel (a cura di) *La Arquitectura Cortes y otros escritos*, Luis Moya Blanco, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1993, pp. 17-29

La cortesía considerada como un carácter de estilo

Si esta conferencia se hubiera dicho antes de 1800, hubiera podido titularse «la cortes arquitectura», dando come astablecido que este arte es, por su naturaleza, cortés. Ahora no puede decirse esto: hay arquitectura cortés y arquitectura descortés, intencionadamente descortés. Entendemos la cortesía como el trato respetuoso y justo hacia lo que no es uno mismo (personas y cosas), pero dentro de una suave reserva, y siempre bajo el manto de la caridad. San Pablo es, en este sentido, un maestro de cortesía. Es también carácter de la cortesía la dureza, en ocasiones, y la valentía, siempre. La cortesía distingue unos estilos de otros: son corteses los de Grecia, los de las ciudades medievales y del Renacimiento, el de Felipe II y gran parte del barroco; descorteses son esos estilos aplastantes del Oriente antiguo y de la época maquinista moderna.

La antigua y cortés arquitectura

Tenía el respeto a Dios y a las cosas sagradas, a la sociedad y a sus instituciones, al hombre que ha de vivir como prisionero en ella, y a la naturaleza que le daba apoyo y en la que había de insertarse armoniosamente.

Diré luego sobre las diferentes formas en que estas cortesía se expresaban. Aquí interesa primeramente explicar algo sobre la comodidad, que es la cortesía hacia la persona y la familia, y de la que vulgarmente se piensa que sólo ahora ha alcanzado un grado superior, y que las casas antiguas eran incómodas. La cortés arquitectura antigua daba al hombre lo que le correspondía como naturaleza y como espíritu, pero dando más que ahora al espíritu y algo menos

a la naturaleza. Respetaba la jerarquía de valores.

Al espíritu concedía los goces más nobles: los muros gruesos, aunque de tierra a veces, con sus pequeños huecos bien protegidos por pesadas maderas, daban la paz que es debida al alma por el triplo camino del silencio, la seguridad y la soledad. El aislamiento acústico de tales cierramientos detenía los ruidos de fuera.

La fortaleza de las paredes, apreciada en los huecos, emanaba seguridad, satisfaciendo así esta especial necesidad humana de estar solo.

Del interior se pasaba a la naturaleza con ritual tan delicado y cortés como el de la antigua Corte de Borgoña.

Estaba primero el patio, trozo de naturaleza domada, convertida en propiedad del hombre, que así veía también satisfecha esa necesidad humana de poseer: era dueño de las plantas y de la agua del patio, con la tierra sobre que se asentaba, y del trozo del cielo que se encerraba entre las cuatro cornisas de las cuatro paredes. Conviene recordar lo que Lope de Vega escribe de su huetro. Si la casa estaba en el campo, había una galería o salana abierta, desde la que el hombre, afirmado en la obra humana de arquitectura, podía contemplar la naturaleza: jardines, geométricos en primer término como transición, campos de labranza más allá, bosques para cazar después, y la montañas al fondo. Se trataba con respeto y reserva a la naturaleza, y no se sumergía uno en ella de un modo panteísta, como hicieron los románticos.

En la distribución de la casa se observaba el mismo trato cortés y, en fin, cristiano, con todos.

No estaban mezclados señores y criados, pero tampoco se relegaba a los criados a sitios inhumanos. Las mismas condiciones se cumplían para éstos y para los señores, aunque en otros lugares.

También tenían su patio con su naturaleza domada y su cielo. La diferencia entre una parte y otra correspondía a la que hay entre los placeres de Don Quijote y los de Sancho Panza. Don Quijote no comía porque tenía otros más altos entretenimientos, pero le parecía muy bien que Sancho se atracase, puesto que la jerarquía espiritual, expresada en los gustos, debía corresponder a la jerarquía social, y así lo manifestaba la arquitectura, dando solemnidad y algo de ri-

gidez al patio de los señores, y alegría, variedad y capricho al de los criados. Empezaron a tambalearse las jerarquías cuando los señores se aficionaron a andar «desceñidos y flojos», como dice Cervantes, prefiriendo lo popular a lo culto, y el Hameau de Versailles al Palacio. Es conveniente recordar que la Revolución sobrevino en el momento en que se prefirieron las expansiones campestres al ritual de la Corte.

Este complicado mecanismo de gustos y conveniencias expresado en Arquitectura no era difícil para nuestros antepasados, porque el pensamiento tenía sus cauces tradicionales, y la técnica sus recetas, afinadas por siglos de tradición no interrumpida. Partiendo de la sólida base de la tradición se podían mejorar por cada generación las soluciones heredadas de la anterior, y, de este modo, no perdiendo el tiempo en buscar principios nuevos, se hacían en cada etapa obras verdaderamente originales. Aquí viene bien un paréntesis para recordar la frase de don Eugenio D'Ors: «Todo lo que no es tradición es plagio». Este castigo del plagio se observa ahora con facilidad: en cuanto un arquitecto hace una obra original y nueva, según su decir, nos llegan unas cuantas revistas extranjeras con obras idénticas realizadas en Francia, en Holanda o en Estados Unidos, por arquitectos también muy orinales, y a los que les ha ocurrido la misma idea al mismo tiempo. También en la Escuela de Arquitectura observo todos los años que en cada curso hay tres o cuatro alumnos rebeldes a la enseñanza tradicional que quiero darles. Las invenciones de estos originales se repiten siempre iguales año tras año, con una aburrida uniformidad. El pensamiento libre recae siempre en las mismas ideas; es algo así como el eterno retorno de Nietzsche. Sólo la tradición es un camino por el que se avanza.

Es tan complicado este mecanismo de la casa para contener vidas individuales y vida familiar, que no hay inteligencia humana capaz de resolverlo «funcionalmente», según la expresión usual, mediante la pura razón libre partiendo de datos fisiológicos y psicológicos. La conveniencia y el goce del hombre están condicionados por su historia.

Era costumbre considerar la vista como el más noble de los sentidos, y el tacto como el más bajo. La casa antigua entendía la comodidad

dando a cada sentido lo que le era debido, según su puesto en la jerarquía, y de este modo se explica que aquellas casas fueran muy agradables, puesto que satisfacían los sentidos superiores aunque cuidasen poco del inferior, el tacto, cuya satisfacción cumplen en las casas actuales las butacas blandas, la calefacción y los baños, y agotan con eso su posibilidad de dar comodidades, olvidando los goces de los sentidos principales.

Queda además la inadaptación de la casa racionalista a esa característica de la vida que es el cambio. La antigua arquitectura puede crecer armoniosamente, como un árbol o como una mujer, conservando su belleza en cada etapa, y teniendo en cada momento la belleza adecuada a su edad. La casa moderna es el resultado de un problema matemático planteado sobre ciertos datos fijos, y admite difícilmente cambio orgánico. Si cambian los datos, por un aumento imprevisto de la familia, por ejemplo, se presenta un nuevo problema que exige una solución nueva, pues hasta el crecimiento de la familia se ha previsto por una fórmula matemática que la vida hace fallar a cada paso. Se quiere que el hombre sea una máquina, para poder colocarlo en la «machine a habiter» de Le Corbusier.

El Ochocientos

La gran revolución es también la crisis de la cortesía en arquitectura. Hubo mucho antes algunos síntomas, no molestos, sino agradables y hasta muy atractivos. En medio de paisaje encantador de Italia, en la región de Venecia, se eleva esa construcción única, la Villa Capra, del Palladio, que comentó magistralmente don Eugenio D'Ors. En ella, más que en otras obras del Palladio, «la arquitectura se hizo luz, como en el diamante». Ahora bien; del diamante tiene también la dura indiferencia mineral con que repite sus aspectos idénticos a las cuatro orientaciones. Con descortesía olvida al sol, que no ha de dar vueltas alrededor de su bella cúpula, sino que seguirá su trayectoria de oriente a occidente, indiferente al edificio. Olvida el paisaje, que demanda ciertas vistas con preferencia a otras, aunque Scamozzi diga que se hizo «per procurare agli Abitatori il piacere di modere delle Belle vedute che le stanno all'intorno». Olvida al hombre que

habita en ella, que necesita una parte para vivir en sí, y al visitante que tiene derecho a que se la reciba en una entrada principal, que aquí no hay. Quizá sea esta obra lo opuesto a la vegetal manera con que el *Generalife* se arraiga, se adapta, se yergue, y crece en la ladera. La obra de Palladio, como un brillante tallado, está inmutable para siempre, pero el *Generalife* puede seguir, cortésmente, la vida y costumbres de las generaciones que pasen por él, y crecer, como un árbol, según las conveniencias, sin deshacer su armonía. También El Escorial creció armoniosamente desde el primitivo bloque de Felipe II hasta el gran conjunto de Carlos III. Parecido a la obra del Palladio, es el Palacio de Caprarola, obra del Vignola, que ha sido copiada en un proyecto soviético, cosa significativa, y que finalmente se ha construido en Moscú, exagerando su pentágono en una estrella de cinco puntas, con el destino de Teatro del Ejército. Más notable es la obra maestra de Villanueva, del Museo del Prado, edificio no sólo indiferente a su agradable emplazamiento antiguo, al pie del Retiro, en una ladera, pero compuesto además de partes autónomas, indiferentes unas a otras, a pesar de estar juntas. La gran portada del Prado no tiene nada que ver con las delicadas galerías contiguas, ni éstas con los pabellones de ladrillo de los extremos. Cada cosa está tratada con una escala diferente, como si se destinase a seres de diferentes tamaños, y tampoco tiene mucha relación cada parte de fachada con lo que hay dentro: la gran portada dórica, por ejemplo, no tiene ni ha tenido siquiera en proyecto, el gran vestíbulo que espera el visitante, y que por cortesía se le debe. En cambio, el vestíbulo es la rotonda que corresponde a la entrada frente al Hotel Ritz, la cual es, según las más elementales normas de composición, una simple puerta lateral respecto de la gran portada del paseo del Prado. Es tan autónomo este edificio que hasta sus trozos lo son entre sí.

Era extraña la actitud de aquella gente de fines del siglo XVIII empeñada en crear sólo a base de la razón un mundo nuevo. Se revela bien en obras tan curiosas como el libro anónimo publicado en tiempos, todavía, de Luis XVI, con el título de «El año 2440», y vuelto a publicar en tiempo del Directorio, ya con nombre de autor, que resultó ser Mercier, y hasta conmovedor por el esfuerzo ingenuo

que revela de resolver todos los problemas que plantea una vida de estilo diferente al tradicional: Religión, política, filosofía, costumbres, justicia, familia, matrimonio, ciencias, arquitectura y artes en general, vestidos, comercio y todo lo que puede ocurrir en la vida tienen una solución nueva esta predicción del futuro, que resulta toda ella tan cristalina y mineral como la arquitectura que estaba naciendo en anterior, a la de Villanueva. Es lástima que éste no dejase alguna teoría escrita, como hizo en Francia su contemporáneo Ledoux, pues nos hubiera ahorrado el trabajo de interpretación; pero, no obstante, el libro de Ledoux puede servir como texto si las obras de Villanueva las tomamos como ilustraciones. Las ilustraciones propias de Ledoux son tales, que no pueden ser comentadas sin tenerlas delante y sin disponer de mucho tiempo. Son parejas a la obra ya mencionada del convencional Mercier. El Código de esta cristalización mineral de la Arquitectura es el libro de Durand, Director de la Escuela Politécnica de Napoleón. Este libro acaba con la arquitectura vegetal, que era flexible como la vida humana, y que era lo europeo desde los tiempos homéricos, y pone en su lugar lo asiático, la cristalización rígida, que puede crecer sólo por yuxtaposición, y cuya representación más próxima a nosotros es la ciudad trazada en cuadrícula infinita, que pasa sobre valles o colina como un rulo inmenso sin alterar sus rectas.

Fue inmenso el éxito de este libro. El último edificio construido con sus fórmulas, según mis noticias, es el Tribunal Supremo de Washington, inaugurado hace unos ocho años.

Su rigidez, sin embargo, provocó la explosión romántica en Arquitectura, como en otras artes había ocurrido. Aquella cortés música de J.S. Bach, que entre sus muchos méritos tiene el de poder servir de fondo a una discreta conversación, fue sustituida por el sentimentalismo descarado de Beethoven, y por su imposición a un público sujeto a unas butacas, de sentimientos personales que al oyente pueden o no agradarle; esos títulos que prodiga: «Sinfonía Patética», «Heroica Pastoral», «Sonata Apasionada», no hubieran parecido de buena educación a un público de siglos anteriores, que creía ante todo en la compostura y en la reserva como bases de la buena crianza.

Al mismo tiempo que se publicaba el libro de Durand, aparecían otros donde se explicaba cómo hacer Arquitectura adecuada para cuando uno se sentía melancólico, filosófico o enamorado; por ejemplo, en la obra llamada «Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten», de Johann Gottfried Grohmann, Leipzig, 1799, se comentan planos de pabellones con frases como éstas : «...donde el sabio, separado en cierto modo del resto de la sociedad, viene, para la instrucción y felicidad de sus semejantes, a meditar sobre las virtudes sociales, cuyos principios encuentra todos en su corazón». Y en otro lugar: «Creemos absolutamente necesario que este monumento esté acompañado de dos árboles medio secos y de algunos abetos mutilados»... «experimentará a su vista, con tanta más fuerza cuanto sea menos esperada, sensaciones deliciosas propias a despertar en él la más dulce melancolía»...«representa al ser virtuoso la calma de su espíritu».

Los comentarios se refieren a proyectos góticos, clásicos, árabes, chinos y a proyectos de ruinas.

La rigidez inhumana de Durand, y el abandono sentimental de la otra escuela, dieron fatalmente origen a la explosión romántica, con su arquitecto artista, en rebelión perpetua contra las buenas formas sociales, que hacía virtud de la exhibición de sus estados de ánimo hechos piedra o ladrillo y conservados para siempre.

No todo es bello en la vida del cuerpo y en la del alma; pero aun así, más vale vivir que ser de cristal, y además está la cortesía para ocultar lo que debe ocultarse. No se trata de buscar una posición de equilibrio entre ambas escuelas extremas. La buena solución es la antigua, que no tiene relación con ninguna de éstas.

Durand toma las composiciones del Palladio y quiere purificarlas como quien quisiera purificar un brillante. La orgullosa autonomía que aparece en las obras del Palladio o de Villanueva, esa indiferencia al paisaje, al curso del sol, a la vida de los habitantes del edificio o al honor que ha de hacerse al visitante, se exalta hasta tal extremo que el edificio ideal llega a ser para Durand media esfera saliendo del suelo, ofreciendo la misma caras a todas las orientaciones y al cielo. Esto no basta a otros arquitectos de la época, que ven en la media esfera una sumisión a la ley de la gravedad, pues la cara

que mira hacia el suelo es plana para apoyarse en tierra, y entonces aparecen varios proyectos, en fechas poco distantes del año 1800, de edificios esféricos, bolas completas sostenidas en el aire con solo los apoyos indispensables, pero disimulados. En la relativamente reciente feria Mundial de Nueva York puede verse la última versión, hasta ahora, de esta ya antigua expresión arquitectónica del orgullo revolucionario, que no se somete a ninguna conveniencia ni ley, ni siquiera a la ley de la gravedad.

Nuestro tiempo

Diré primero cómo era la ciudad antigua, y así se podrá comprender mejor cómo es la ciudad en que vivimos. Atenas, Florencia, Segovia o la Roma y el Madrid del siglo XVII se ofrecían al viajero como productos de la inteligencia humana enraizados en las peculiares condiciones naturales. La forma del paisaje era completada por la obra del arquitecto. Las casas modestas alternaban cristianamente con las señoriales y puede decirse esto aun de la antigua Grecia precristiana, formando pequeñas unidades o barrios al amparo de un templo o de una iglesia. En ella la pequeña personalidad de cada uno no era abrumada por nada de tamaño excesivo y se adquiría cierta seguridad moral al sentirse uno respetado en su pequeñez. El conjunto de todos los barrios era de modo semejante amparado por la gran masa de la Acrópolis o de la Catedral o del Alcázar, visible cabeza del conjunto y motivo de orgullo para cada ciudadano. La unidad de medida mantenía, cortésmente, la consideración a la medida humana, lo mismo en la casa plebeya que en el palacio o que en la Catedral.

Cada uno se sentía así respetado como hombre en cualquier categoría social. Las vistas de Francisco di Giorgio, de Serlio, de Piranesi, de Guardi o de Canaletto muestran como eran de agradables aquellas calles donde ordenada y armónicamente se reunían iglesias, palacios, casas, tiendas. Eran además tan variadas aquellas ciudades como lo son las formas de la cortesía, tan distintas en las cortes medievales, en la de Felipe II o en la de Luis XIV. En cambio, las descortesías son siempre iguales: una bofetada es igual en todas partes, como son iguales todas las descortesías ciudades modernas

y sus casas.

Ahora, la ciudad, sea Madrid o Nueva York, aparece dominada por las masas de los edificios de oficinas o de teléfonos. Las iglesias quedan acurrucadas entre ellos. La gente seguirá siendo religiosa, pero la ciudad muestra lo contrario. Parece que el culto principal es el del dinero.

La entrada de la ciudad consiste en unas enormes naves, mayores que las de las Catedrales. Son las estaciones del siglo XIX, dechados de incomodidad, construidas deliberadamente como templos a la locomotora, que era la suprema expresión del progreso. Ninguna razón técnica justifica esos monstruosos espacios llenos de humo, de vapor y de ruido. Ante ese ídolo de hierro el hombre es nada, o lo más, una hormiga. Menos mal que ahora se han hecho, en Alemania y en estados Unidos, nuevas estaciones donde vuelve a darse al viajero el respeto a que como hombre es acreedor, y disponiendo para su servicio grandes salones y dejando los trenes en un lugar inferior y aparte, cubiertos los andenes sólo con pequeñas construcciones. Se ha comprobado que estas nuevas estaciones son las que funcionan bien, incluso desde el punto de vista puramente ferroviario.

Aquellas naves de estaciones ostentaban además, impúdicamente, sus horribles estructuras de hierro. Aquí es oportuno recordar de nuevo a don Eugenio D'Ors en sus consideraciones sobre la pedantería de las máquinas. La gracia y la cortés elegancia con que la cúpula de San Pedro cubre sin aparente esfuerzo el inmenso vacío, se recuerda con nostalgia cuando se ven expresados a lo vivo los sudorosos esfuerzos con que estas armaduras metálicas o de hormigón armado se sostienen en el aire. Tampoco es de buen gusto la exhibición del funcionamiento de la casa, tal como lo ha puesto de moda el funcionalismo. El cuerpo de los animales superiores no exhibe el hígado ni los intestinos, por muy importantes que sean estos órganos. Hay un sistema muscular y una piel que constituyen la forma visible y que ocultan lo que no es agradable a la vista.

Las puertas de estas estaciones, como las de los cines, ofrecen un aspecto digno de consideración. Son muy anchas, pero también hubo puertas anchas en la antigüedad cuando hacían falta para dar entrada a muchas personas. La del Panteón, de Roma, tiene unos

cinco metros entre las jambas de mármol. Las puertas antiguas tenían la altura proporcionada a la anchura: la del Panteón tiene de altura el doble de la anchura; ahora se considera que la altura debe ser para el paso justo de una persona, o sea dos metros. Son puertas chatas, por consiguiente, y muy apropiadas para las masas tal como fueron descritas por don José Ortega y Gasset. Las de antes eran elevadas, como si se expresase que la gente, el grupo, era como una persona de mayor tamaño, con más cuerpo y más espíritu. Eran consecuencia del antropoformismo clásico.

En la casa, las ventanas y balcones se hacían antes del tamaño que convenía en cada caso. Ahora hay una afición a los llamados grandes ventanales. Se hacen en cualquier sitio, en el campo o en una calle ruidosa y polvorienta de Madrid, llena de coches y tranvías, y además, estrecha. A la defensa contra la calle se prefiere una exhibición de la vida privada; la casa es como una pecera con visillos. El paisaje que se contempla desde un ventanal así suele ser la horrible fachada de enfrente, a catorce metros de distancia generalmente. Piensa uno cuanto ha retrocedido la elegancia de la vida desde los tiempos del «hortus conclusus»; no se hubiera en ellos creído posible tan descortés exhibición de visillos, que son como la ropa interior de la casa.

El pasillo de la casa, y la calle, se han hecho hasta hace poco tiempo como cauces en que indiferentemente se alinean salas, dormitorios, baños o cocinas en el primer caso, y casas, cines, fábricas, iglesias, en el segundo. No hay respeto a jerarquías, ni en realidad se ha pensado en ellas. Por fortuna ahora estamos en plena reacción contra este desorden, y bueno es que se luche contra él, aunque los motivos no tengan en principio nada que ver con la cortesía. Quizá con esto se evite que, como huida de un mundo donde toda individualidad es negada, y toda intimidad profanada, el hombre medio tenga que hacerse un hotelito, resumen de todos sus sueños infantiles, donde disfrute del aislamiento moral, pero ilusorio, que le proporcionarán dos metros de terreno alrededor de la, por lo general, repugnante construcción, ya que no hay aislamiento material, porque las ventanas del hotelito de su vecino suelen estar a cuatro metros de las suyas.

La cuestión de las medidas y de las proporciones

La medida es característica de la cortesía. El respeto al ser humano imponía en las arquitecturas cortesas la medida humana como base de todos los edificios. Las unidades de los sistemas más antiguos eran al pie, el palmo o el codo. Estas medidas estaban relacionadas entre sí de modo sencillo, y desde Vitrubio hasta el 1800 no se interrumpió la teoría de expositores de esta cuestión: Alberti, Leonardo, Fra Luca Paccioli, Juan de Arfe y los comentaristas de Vitrubio, como Gian Batista Caporali de Perugia y el Patriarca de Aquilegia, Daniel Barbaro, cliente que fue del Palladio, se recuerdan como los más lúcidos. Las unidades se aplicaban por lo general, ligadas por la «Sectio Aurea», la «Divina Proportione», en que veían el sistema de proporciones reinante en la Creación, lo mismo en la relación entre las diversas partes del cuerpo humano que en el crecimiento de los árboles o en la forma de las flores. Empleaban con gran sencillez tales unidades de medida, en números enteros, sustituyendo la relación exacta de la Sectio Aurea, que es número irracional, por la serie de aproximación de Frá Leonardo de Pisa, llamado Fibonacci. Los estudios más recientes han confirmado la validez de este sistema, comprobando que es el que se encuentra realmente en la naturaleza, viviente y en la relación de tonos musicales, y deshaciendo así las dificultades de la Sectio Aurea tal como se entendía desde el siglo pasado hasta hace pocos años.

Los edificios contruidos con tal método de proporciones eran un reflejo del hombre, sin necesidad de hacer esfuerzos de antropomorfismo. Se adaptaban espontáneamente a su cuerpo y a su espíritu, y sólo por estar trazados de este modo eran ya una cortesía. No era éste un simple estudio para artistas; era, quizá, la verdadera ciencia de la naturaleza entre los antiguos: más que la constitución física de los astros les importaba la relación de sus distancias y movimientos, «la armonía silente de los cielos».

En la fecha fatal de 1800 aparece una nueva medida que, por primera vez en la historia, no tiene nada que ver con el cuerpo humano. Los sabios de la Revolución miden (con poca exactitud, por cierto) el cuadrante del meridiano de París, y a su diezmillonésima parte la

llaman «metro». Como no tiene que ver con las unidades antiguas, sobre las que triunfa rotundamente en gran parte del mundo, los viejos sistemas se derrumban por su base. Se pierde la antigua medida humana, y con ella la relación de proporciones de la naturaleza y del arte. Hubo peor suerte con esto que con el calendario de la Revolución, cuyos nombres de meses adaptados al clima de París resultaban inaplicables en gran parte del mundo: era pintoresco llamar Nivoso a diciembre, que en la Argentina es verano, o Floreal a abril, que allí es otoño. Nos reímos de esto, pero olvidamos que lo mismo pasó con el sistema de medidas, y allí la revolución triunfó. El nuevo sistema sustituyó al método universal de proporciones humanas por el libre capricho de cada artista, y esto fue una de las causas que hicieron posible esa curiosa raza del artista del siglo XIX, antisocial, rebelde y descortés por voluntad propia. Además, el fracaso del calendario revolucionario hizo que el sistema antiguo se conservase para medir las cosas que giraban, las agujas del reloj y el movimiento de los astros, y con ello la cronología. De este modo tenemos un sistema decimal para medir el espacio y un sistema duodecimal para medir el tiempo. Siempre el descortés se amilana ante los fuertes y se envalentona con los débiles; así la revolución destruyó la medida humana, pero se declaró vencida ante el movimiento de los astros. En consecuencia, tenemos ahora dos sistemas de medidas: el antiguo, para el tiempo y el nuevo, para el espacio, y con éste no puede aplicarse el sistema antiguo de proporciones, pues no tiene sentido un desarrollo matemático que refleja las cosas vivientes cuando la base de ese desarrollo no tiene relación con esas cosas.

El sistema métrico decimal hizo difícil la aplicación de la Sectio Aurea, y, además, Durand aplica otro sistema que, más que ese crecimiento vital que con cierto misterio se representa en aquélla, representa una red de cristalización mineral. Estudios recientes indican que la naturaleza viviente se rige por normas geométricas distintas de los minerales, y las normas de estos últimos fueron las elegidas desde Durand, a pesar de su mortal rigidez.

En la casa actual, cuyo modelo internacional consiste en un espacio central donde se recibe, se descansa, se come, se lee y hasta se trabaja, sin más aislamiento entre las distintas funciones que una cortina

(y no siempre), y alrededor de ese espacio dormitorios y servicios, lo que no falta es espacio, si se compara su superficie con la de aquellas casas de nuestros abuelos, con su sala de recibir, despacho, gabinete azul y salita amarilla, todo ello pequeño pero bien ordenado para una vida que se desarrollaba, ante todo, dentro de unas normas de cortesía.

Estas casas, que todavía hemos conocido, estaban aún proporcionadas con las normas antiguas. La altura de los techos solía ser, en pisos modestos, diez pies. Relaciones numéricas sencillas ligaban los anchos de crujías y de puertas con esa medida básica. Las puertas de recibir solían ser de dos hojas, con cuatro pies de anchura. Las puertas corrientes eran de una hoja, con tres pies o con dos y medio. Luego había puertas de escape de dos pies. La altura de tales puertas era proporcionada, y se hacía con la intención de lograr esa impresión de verticalidad que ahora se sustituye por el gusto hacia lo apaisado y chato. Así resultaban de ocho pies de altura las puertas grandes, y de seis pies las menores. Las chimeneas eran abundantes en aquellas casas, y su tamaño era, en general, muy pequeño. Había la chimenea de las visitas, la del despacho y la del gabinete privado de la señora. Los balcones estaban defendidos por persianas, contraventanas, visillos y cortinas. También las puertas tenían sus cortinas y además eran macizas; no de cristal, como ahora. Allí era posible una conversación tranquila, cosa difícil hoy. También se podía recibir a los visitantes según les correspondía ser recibidos por su categoría social o su grado de intimidad.

Decía Emerson que «la vida no es tan corta que falte tiempo para la cortesía». A pesar de Emerson, quizá sea difícil encontrar ese tiempo; pero creo, como arquitecto, que a pesar de la estrechez de los terrenos en que edificamos, sí que es posible encontrar espacio para la cortesía.

Conferencia pronunciada por Luis Moya, arquitecto, en la Academia Breve de Crítica de Arte, presidida por don Eugenio D'Ors, el 19 de junio de 1946.

Traduzione

La cortesia considerata come stile architettonico

Se questa conferenza si fosse tenuta prima del 1800, si sarebbe potuta intitolare “la cortese architettura”, dando per scontato che quest’arte sia, per sua intrinseca natura, cortese. Oggi questo non si può affermare: c’è architettura cortese e architettura scortese, intenzionalmente scortese. Intendiamo innanzitutto la cortesia come un atteggiamento rispettoso e retto, non tanto nei confronti del singolo (persone o cose), racchiuso in un delicato riserbo sempre sotto l’egida della carità. San Paolo, in tal senso, è un maestro di cortesia. Può essere tipico atteggiamento della cortesia, in alcuni casi, la durezza, mentre lo è sempre il coraggio. La cortesia racchiude vari stili: sono così, allo stesso modo, cortesi i Greci, le città medievali e quelle rinascimentali, Filippo II e buona parte del barocco; non cortesi invece sono gli stili piatti dell’antico Oriente e l’epoca macchinista moderna.

La antica e cortese architettura

Aveva rispetto per Dio e le cose sacre, per la società e le sue istituzioni, per l’uomo che viveva come un prigioniero in essa, per la natura, che le faceva da base e all’interno della quale cercava di inserirsi armoniosamente. Parlerò dopo delle differenti forme attraverso le quali la cortesia trovava espressione. Ora interessa innanzitutto fornire alcune spiegazioni circa la comodità, che rappresenta la cortesia nei confronti dell’individuo e della famiglia, della quale si pensa che solo ai tempi nostri abbia raggiunto un livello accettabile, ritenendosi comunemente le case antiche scomode. La cortese e antica architettura forniva all’uomo quello di cui aveva bisogno in termini naturalistici e spirituali, privilegiando leggermente la parte spirituale secondo una precisa gerarchia dei valori. Concedeva dunque allo spirito maggiore attenzione: le mura spesse, benché di terra a volte, con le sue piccole aperture ben protette da legni massicci, conferivano la sensazione di pace

che è dovuta all'anima, la sicurezza e la solitudine. L'isolamento acustico di tali serramenti tratteneva i rumori provenienti dall'esterno. L'imponenza delle pareti, apprezzabile nelle aperture, conferiva un senso di sicurezza, soddisfacendo così il bisogno umano dello star soli. Dalla parte spirituale si passava a quella naturalistica secondo un rituale così delicato come, ad esempio, quello dell'antica Corte di Borgogna. C'era prima il patio, scampolo di natura domata, convertita in proprietà dell'uomo, che vedeva così soddisfatto il suo bisogno di "possedere": era padrone delle piante e dell'acqua del patio, della terra insediata su di esso, e del pezzo di cielo che si schiudeva tra le quattro cornici delle 4 pareti. E' opportuno ricordare quanto Lope de Vega scriveva sul suo orto. Quando la casa si trova nel campo, è come se stesse in una galleria aperta dalla quale l'uomo, affermando l'opera architettonica umana, può contemplare la natura: giardini perfettamente geometrici, campi da arare più in là, e ancora boschi dove poter cacciare e le montagne in fondo. Si trattava con rispetto e riserbo la natura, non ci si immergeva in essa in modo panteista, come fecero i romantici. Nella disposizione della casa era possibile osservare allo stesso tempo un carattere sia cortese che cristiano.

Non si mischiavano signori e servitù, ma nemmeno si relegava la servitù in siti "disumani". Le stesse condizioni erano garantite agli uni e agli altri, anche in diversi locali. Anche la servitù aveva il suo giardino con la sua natura e cielo dominati. La differenza tra gli uni e gli altri corrispondeva a quella che è possibile, per esempio, riscontrare tra i diletti di Don Quichotte e quelli di Sancho Panza. Don Quichotte non mangiava poiché aveva altri e più elevati intrattenimenti, però allo stesso tempo gli faceva piacere che Sancho Panza si ingozzasse, posto che la gerarchia spirituale, manifestata attraverso i gusti, doveva corrispondere alla gerarchia sociale, allo stesso modo l'architettura doveva riflettere tale situazione, donando solennità ed una certa rigidità al posto dei signori e allegria varietà e stravaganza a quello della servitù. Le gerarchie cominciarono a barcollare quando i signori presero a comportarsi in maniera "dissoluta e lasciva". Come dice Cervantes preferendo abitudini popolari all'istruzione e alla cultura, e il Hameau de Ver-

sailles al Palazzo. E' opportuno ricordare che la rivoluzione ebbe luogo allorché si preferì l'espansione verso la campagna (feudalesimo) alla vita di corte. Questo complicato meccanismo di gusti e opportunità non aveva difficoltà ad essere espresso in architettura dai nostri predecessori, in quanto la teoria fondava le basi nelle tradizioni e di conseguenza la tecnica aveva le sue ricette, affinate, in secoli di tradizione ininterrotta. Partendo infatti da una solida base costituita dalla tradizione, era possibile per ogni generazione migliorare le soluzioni ereditate dai periodi precedenti, senza perder tempo nella ricerca di principi nuovi, si edificarono in ogni periodo opere veramente originali. Vale la pena ricordare una frase di Don Eugenio D'Ors: "tutto ciò che non è tradizione è plagio". Questo concetto del plagio è possibile osservarlo oggi con gran facilità: per quanto un architetto compia un'opera nuova e originale a noi arrivano un certo numero di riviste straniere con opere identiche realizzate in Francia, Olanda, USA, da architetti ugualmente originali, ai quali è venuta la stessa idea nello stesso momento. Anche nella scuola di architettura osservo ogni anno che in ogni corso ci sono tre o quattro studenti ribelli agli insegnamenti della tradizione che cerco di impartirgli. Le innovazioni di questi originali studenti si ripetono sempre uguali però anno dopo anno con noiosa uniformità. Il libero pensiero conduce sempre alla stessa idea, proprio come l'eterna attualità di Nietzsche. Solo la tradizione è il cammino da percorrere per progredire. E' talmente complicato questo concetto della casa adatta ad ospitare sia il singolo individuo che la famiglia, che non c'è mente umana capace di risolverlo "funzionalmente" (secondo l'accezione tradizionale del termine), attraverso il libero pensiero partendo da dati fisiologici e psicologici. Ciò che è più opportuno per l'uomo è ciò che più gli procura piacere sono due concetti naturalmente opposti per loro natura e storia. Era costume considerare la vista come il più nobile dei sensi, mentre il tatto il meno nobile. La casa antica intendeva il concetto di comodità dando ad ogni senso l'importanza che gli spettava, a seconda del proprio posto nella gerarchia dei sensi, per questo motivo si spiega il fatto che quelle case fossero molto belle visto che soddisfacevano prima i sensi "superiori" e si occupavano

poco di quelli “inferiori”, ossia il tatto, che trova soddisfazione invece nelle case attuali: nelle poltrone morbide, nel riscaldamento e nei bagni, facendo dimenticare in tal modo di dover provvedere alla progettazione di altri confort per la soddisfazione dei sensi principali. Resta inoltre l’inadattabilità della casa razionalista a quell’aspetto della vita che è rappresentato dal concetto di cambiamento. L’architettura antica può crescere armoniosamente come un albero o una donna, conservando in ogni step la sua bellezza e mantenendo in ogni momento un aspetto adeguato alla sua età. La casa moderna è il risultato di un problema matematico, impiantato su determinati assunti fissi di base che però male reagisce ai cambiamenti importanti di quest’ultimi. Se cambiamo i dati ad esempio per un aumento imprevisto della famiglia, si presenta un nuovo problema che esige una nuova soluzione, visto che persino l’aumento della famiglia è stato codificato in una formula matematica che ovviamente la vita può rendere inutilizzabile in ogni momento.

Si pretende che l’uomo sia una macchina per poterlo finalmente relegare nella “machine a habiter” di Le Corbusier.

L'Ottocento

La grande rivoluzione mette in crisi anche la cortesia nell’architettura. C’erano già stati in precedenza alcuni sintomi, non preoccupanti, anzi a tratti affascinanti. Nel mezzo dell’incantevole territorio italiano, in Veneto, si eleva questa costruzione unica, Villa Capra del palladio, che Don Eugenio D’Ors ha commentato magistralmente. In essa, più che in altre opere del Palladio, “l’architettura si fece luce, come in un diamante”. Bene, del diamante ha però anche la freddezza tipica dei minerali, che si palesa nel ripetersi delle facciate sui quattro lati. Con scortesia dimentica il sole, che non tange in nessun modo la sua bella cupola, compiendo la sua traiettoria da Oriente a Occidente con indifferenza rispetto all’edificio. Dimentica il paesaggio, preferendo talune vedute rispetto ad altre, nonostante Scamozzi sostenga che fu fatto «per procurare agli Abitatori il piacer di modere delle Belle vedute che le stanno all’intorno». Dimentica l’uomo che dimora in essa, che

ha bisogno dei suoi spazi, dimentica gli ospiti, che hanno diritto ad essere accolti da un'entrata principale, che in questa villa manca. Che questa opera sia l'opposto rispetto al modo quasi vegetale che ha la Generalife (Alhambra) di arrampicarsi, adattarsi, ergersi e venir fuori dalla pendice del colle. L'opera del Palladio, scolpita come un diamante, resta immutabile per sempre, mentre il Generalife può adattarsi, in maniera cortese, alla vita e ai costumi delle generazioni che la abitano; crescendo come un albero, a seconda delle necessità, mantenendo intatta la sua armonia. Anche l'Escorial crebbe armoniosamente rispetto al primo blocco di Filippo II fino al gran complesso edificato da Carlo III. Simile a villa capra è il Palazzo di Caprarola, opera del Vignola, che è stata copiata in un progetto in Russia ed alla fine edificata a Mosca, trasformando il pentagono in una stella a cinque punte, dovendo fungere l'edificio da "Teatro dell'esercito". Più rilevante è l'opera maestra di Villanueva, il museo del Prado, edificio non solo "distaccato" rispetto al suo meraviglioso posizionamento, ai piedi del Retiro, su una pendice, ma anche composto da blocchi indipendenti, quasi indifferenti gli uni rispetto agli altri, nonostante stiano insieme. L'imponenza del Prado non ha nulla a che vedere con le delicate gallerie contigue né con i padiglioni in mattone alle estremità. Ogni elemento viene trattato secondo una scala differente, come se ogni elemento fosse destinato ad avere una differente dimensione, non c'è, inoltre, relazione nemmeno tra le varie facciate e gli interni: il gran frontespizio dorico, non è stato seguito nel progetto da un gran atrio che il visitatore si attende e che per cortesia gli è dovuto. Al contrario, l'atrio è rappresentato dalla rotonda che corrisponde all'entrata fronte Hotel Ritz, la quale è, secondo le più elementari norme di composizione, una semplice porta laterale rispetto al gran frontespizio del passeggio Prado. Questo edificio è così sconnesso che persino i suoi singoli elementi lo sono tra di essi. Era certamente strana l'attitudine della gente di fine XVIII sec., impegnata a costruire un mondo nuovo basato solo sulla ragione. Si evince bene questo concetto in opere singolari come il libro anonimo pubblicato, ancora al tempo di Luigi XVI, dal titolo "l'anno 2240", il cui autore risultò poi essere Mercier, nel quale è persino

commovente l'ingenuo sforzo che punta a risolvere tutti i problemi che può prospettare uno stile di vita differente da quello tradizionale: religione, politica, filosofia, costumi, giustizia, famiglia, matrimonio, scienze, architettura e arti in generale, abbigliamento, economia e tutto ciò con cui può accadere di confrontarsi durante la vita, ha un nuovo modo di essere affrontato in una visione del futuro la quale, risulta cristallina e minerale, proprio come l'architettura che stava nascendo in precedenza ad esempio con Villanueva. E' un peccato che non vi siano scritti teorici, come invece vennero lasciati in Francia da Ledoux; ci saremmo risparmiati la fatica di fornire una interpretazione; è pur vero però che i test di Ledoux possono essere utili solo se consideriamo contemporaneamente le illustrazioni di Villanueva. Le illustrazioni di Ledoux per essere commentate hanno bisogno di molto tempo. Sono simili a quelle dell'opera già menzionata del Mercier. Il manifesto di questa cristallizzazione minerale dell'architettura può ritenersi il libro di Durand, direttore dell'Istituto politecnico di Napoleone. Questa opera segna la rottura con l'architettura vegetale, che era il concetto tipico europeo fin dal tempo di Omero, sostituendola con la cristallizzazione rigida tipica dello stile asiatico, che può evolvere solo per giustapposizione a la cui rappresentazione più vicina a noi è costituita dalla città tracciata secondo quadrati infiniti, che si srotola come un gran rullo dalle valli alle colline senza mai alterare le sue rette. Il successo di questo libro fu grandissimo. L'ultimo edificio costruito secondo questi canoni, da quanto ne sappiamo, è il Tribunale Supremo di Washington, inaugurato circa 8 anni fa. La sua rigidità provocò, senza dubbio, l'avvento romantico in architettura, come era già accaduto per altre arti. La cortese musica di Bach, che tra i suoi molti meriti ha anche quello di poter essere da sottofondo ad una importante conversazione, fu sostituita dall'eccessivo sentimentalismo di Beethoven e dall'imposizione al pubblico di una serie di stati d'animo personali che all'ascoltatore potrebbero anche non aggradargli; opere dai titoli che prodigano "Sinfonia patetica", "Heroica Pastorale", "Suonata appassionata", non sarebbero sembrati di buona educazione ad un pubblico di qualche secolo prima, che credeva innanzitutto nella

compostezza e nel riserbo come basi della buona educazione. Mentre veniva pubblicato il libro di Durand, ne comparivano altri nei quali si spiegava come fare architettura adeguata a sentimenti come la melanconia, la riflessività o l'amore; per esempio nella opera intitolata «Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten», de Johann Gottfried Grohmann, si commentano piani per la costruzione di edifici con frasi come queste: "...dove il saggio, in rottura col resto della società, comincia a meditare sulle virtù sociali per la soddisfazione e l'istruzione dei suoi simili, i quali principi sono tutti racchiusi nel suo cuore". E ancora: "Riteniamo assolutamente necessario che questo monumento sia accompagnato da alberi mezzi secchi ed alcuni abeti mutilati"... "sperimenterà alla sua vista, con forza inaspettata, sensazioni sublimi atte a risvegliare in lui la più dolce malinconia"... "rappresenta all'essere virtuoso la calma del suo spirito". I commenti si riferiscono a progetti gotici, classici, arabi, cinesi e a progetti di rovine. La disumana rigidità di Durand e l'abbandono della vecchia scuola, diedero inizio all'esplosione romantica, con il suo architetto artista, in continua ribellione verso i vecchi e benpensanti schemi sociali, il quale architetto aveva fatto virtù dell'espressione dei suoi stati d'animo sotto forma di pietre e mattoni conservandoli per sempre. Non è tutto positivo nella vita del corpo e in quella dell'anima; nonostante ciò meglio vivere che essere di cristallo, in più c'è la cortesia per nascondere ciò che va nascosto. Non si tratta di trovare un punto di incontro tra le due scuole estremiste. La soluzione migliore resta la vecchia scuola, che non ha alcuna relazione con nessuna di esse. Durand analizza le composizioni del Palladio e intende affinarle come se stesse pulendo un brillante. Vari aspetti come l'orgogliosa autonomia degli elementi che appare nelle opere del Palladio o di Villanueva, la loro indifferenza verso il panorama, il percorso del sole, la vita degli abitanti dell'edificio o l'onore che si deve ai visitatori, per Durand vengono esaltati a tal punto da arrivare all'estremo che l'edificio ideale giunge ad essere una sfera che esce dal suolo che offre la facciata a tutti i lati a cui è esposta e al cielo. Ciò non bastò ad altri architetti dell'epoca, che videro nella mezza sfera una sottomissione alla legge di gravità, visto che la facciata ri-

volta verso il suolo è piana per poter appoggiarsi in terra. Allora apparvero vari progetti, come data poco distanti dal 1800, di edifici sferici, palle quasi interamente sospese a parte alcuni sostegni indispensabili ma ben nascosti. Nel relativamente recente salone Mondiale di NY si può ammirare l'ultima versione, finora, di questa antica espressione architettonica dell'orgoglio rivoluzionario, che non si fa sottomettere da nessuna legge, nemmeno quella di gravità.

Il nostro tempo

Dirò innanzitutto com'era strutturata la città antica, così si potrà comprendere meglio come sono fatte le città nelle quali viviamo. Atene, Firenze, Segovia o la Roma o Madrid del XVII sec. Si offrivano al viaggiatore come prodotti dell'intelligenza umana realizzati in determinate condizioni naturali. Era come se il paesaggio naturale venisse completato dall'opera dell'architetto. Le case più umili si alternavano (secondo i canoni della Cristianità) con quelle signorili, anche se in verità può dirsi ciò già dell'antica Grecia pre-cristiana, andando a formare piccole unità o quartieri all'ombra di un tempio o di una chiesa. Nella città antica la piccola dimensione di ogni persona non era per nulla offuscata e c'era bisogno di una certa integrità morale per essere così piccoli ma rispettati. L'insieme di tutti i quartieri era molto simile ed in genere erano protetti dalla gran portata dell'Acropoli o della Cattedrale o dell'Alcazar, essendo tutti questi dei visibili elementi che fungevano da trait- d'union oltre che rappresentare un motivo d'orgoglio per ogni cittadino. L'unità di misura aveva stretta correlazione con le misure umane, sia nelle case plebee che nei palazzi o nelle cattedrali. Ogni persona si sentiva rispettata in quanto essere umano a prescindere dalla categoria sociale di appartenenza. Le vedute di Francesco de Giorgio, di Serlio, di Piranesi, di Guardi o di canaletto mostrano come fossero gradevoli quelle strade nelle quali in maniera ordinata e armonica si susseguivano chiese, edifici, negozi, case. Erano, in più, talmente varie le città di quell'epoca così come lo sono le forme della cortesia, così differenti, per esempio, nelle corti medievali di Filippo II o Luigi XIV. Al contrario la scor-

tesia è monotona: una sberla è sempre la stessa in qualsiasi posto la si prenda, allo stesso modo sono tutte uguali le scortesi città moderne e le loro case. Oggi giorno le città, sia essa Madrid o NY, sono dominate e oppresse dalla gran mole di capannoni industriali. Le chiese appaiono sempre più isolate e ammassate. La gente è ancora religiosa ma le città mostrano il contrario. Pare che il culto principale sia il denaro. Gli accessi alle città sono costituiti da enormi navate, più grandi di quelle delle cattedrali. Sono le stazioni del XIX sec., modelli di scomodità, costruite senza senno come se fossero dei templi dei treni, essendo questi ultimi la suprema espressione del progresso. Nessuna ragione tecnica può giustificare questi mostruosi spazi pieni di fumo, vapore e rumori. Dinanzi a questi idoli di ferro, l'uomo non è nulla o al massimo è come una formica. Per fortuna oggi giorno sono state costruite in Germania e in USA, nuove stazioni nelle quali si torna a dare al viaggiatore il rispetto che gli è dovuto in quanto, innanzitutto, essere umano, mettendo a sua disposizione servizi come delle grandi sale, relegando i treni ai piani inferiori e ricoprendo le banchine con delle tettoie. E' ormai provato che questi nuovi modelli di stazioni funzionino meglio, anche dal punto di vista puramente ferroviario. Le precedenti stazioni ostentavano per di più, senza ritegno, le loro orribili strutture di ferro. In questo caso è opportuna ricordare nuovamente Don Eugenio D'Ors nelle sue considerazioni circa la pedanteria della meccanizzazione. La grazia e la cortese eleganza con la quale la cupola di S. Pietro riempie senza apparente sforzo il gran vuoto che la circonda, si ricorda con nostalgia quando si nota in maniera evidente il faticoso sforzo attraverso il quale queste armature metalliche o di cemento armato stanno in piedi. Non è neppure di buon gusto l'esibizionismo del funzionamento di una cosa, come ha fatto il funzionalismo. Il corpo degli animali non mette in mostra il fegato o l'intestino, nonostante questi organi siano fondamentali. Ci sono un tessuto muscolare e d uno epidermico, quest'ultimo visibile, che occultano ciò che alla vista non è gradevole. Le porte di queste stazioni, come quelle dei cinema, offrono un'argomentazione degna di considerazione. Sono molto larghe, però anche nell'antichità ne furono costruite di molto lar-

ghe per consentire l'accesso ad un gran numero di persone. Quella del Panteon di Roma, ha una larghezza di 5 metri tra i due montanti di marmo. Le porte in antichità avevano una certa proporzione tra altezza e larghezza; quella del Panteon ha un'altezza che è il doppio della larghezza; oggi invece si considera che l'altezza debba essere giusta per il passaggio di una persona, ossia 2 metri circa. Erano porte ampie e di conseguenza molto adatte per le grandi folle, come le ha descritte Jose Ortega y Gasset. Nell'antichità le porte erano enormi come se esprimessero esse stesse il concetto che le persone, il gruppo, fossero di dimensione maggiore, con un corpo ed uno spirito più grandi. Era questa una conseguenza dell'antropomorfismo classico. Nelle case, prima, le finestre ed i balconi si costruivano delle dimensioni più adatte al caso ed a seconda delle necessità. Oggi c'è un gran gradimento per quelli che vengono definiti finestroni. Vengono inserite dappertutto, nelle case in campagna o nelle strade rumorose e piene di polvere di Madrid, piene di auto e tram, ed in più strette. Si preferisce l'esibizione della vita privata alla difesa della propria privacy dalla strada, la casa è come un acquario con le tendine. Il paesaggio che si contempla da un finestrone suole così essere l'orribile palazzo di fronte, a 14 metri di distanza generalmente. Ciò ci faccia riflettere su quanto sia regredita l'eleganza della vita dai tempi dell' "hortus conclusus", durante i quali sicuramente non si sarebbe creduto che fosse possibile una così scortese esibizione di tende e tendine, che onestamente somigliano alla biancheria di casa. I corridoi delle case e le strade sono da poco diventati come canali all'interno dei quali si susseguono senza criterio stanze, camere da letto, bagni o cucine nel primo caso, e case, cinema, capannoni e chiese nel secondo. Non c'è rispetto per le gerarchie, anzi non si è proprio pensato ad esse. Per fortuna oggi siamo in un pieno clima di reazione verso questo disordine, ed è una cosa molto positiva che si lotti contro di esso, sebbene i principi ispiratori di tale "rivolta" non abbiano nulla a che vedere con la cortesia. Forse in tal modo riuscirà ad evitarsi che (come fuga da un mondo nel quale le individualità vengono negate e le intimità profanate) l'uomo debba costruirsi un alberghetto, riassunto di tutti i suoi sogni infantili, nel quale

riesca a godere dell'isolamento morale, ma illusorio, che verrà costruito a due metri dal ripugnante edificio vicino, visto che non c'è isolamento materiale, dal momento che le finestre dell'alberghetto del suo vicino in genere si trovano a 4 metri dalle sue.

La questione delle misure edelle proporzioni

La proporzione è caratteristica della cortesia. Il rispetto all'essere umano imponeva nell'architettura cortese la dimensione umana come base di tutti gli edifici. Le unità del sistema più antico erano il piede, il palmo e il gomito. Queste misure erano relazionate tra di loro in modo semplice, e da Vitruvio fino al 1800 non si interruppe la teoria di sostenitori di questa tesi: Alberti, Leonardo, Fra Luca Pacioli, Juan de Arfe e coloro che commentarono Vitruvio, come Gian Battista Caporali di Perugia e il Patriarca di Aquileia, Daniele Barbaro, che fu cliente di Palladio, si ricordano come i più chiari. Le unità si applicavano generalmente, legate dalla "Sezione Aurea", alla "Divina Proporzione", dalla quale deriva il sistema di proporzione della Creazione, lo stesso della relazione tra le diverse parti del corpo umano, della crescita degli alberi o della forma dei fiori. Impiegavano con grande facilità queste unità di misura, in numeri interi, sostituendo la relazione esatta della Sezione Aurea, che è un numero irrazionale, per la serie di approssimazione di Frà Leonardo da Pisa, detto Fibonacci. Gli studi più recenti hanno confermato la validità di questo sistema, dimostrando che è quello che si trova realmente in natura, tra gli esseri viventi e nella relazione di toni musicali, eliminando così le difficoltà della Sezione Aurea così come si intendeva dal secolo scorso fino a pochi anni fa.

Gli edifici costruiti con questo metodo di proporzioni erano un riflesso dell'uomo, senza bisogno di fare sforzi di antropomorfismo. Si adattavano spontaneamente al suo corpo e al suo spirito, e solo per essere tracciati in questo modo erano già una cortesia. Questo non era un semplice studio per artisti; era, dunque, la vera scienza della natura per gli antichi: più che la costituzione fisica degli astri a loro importava la relazione tra distanze e movimento, "la armonia silente dei cieli".

Nella fondamentale anno 1800 appare una nuova unità di misura che per la prima volta non ha nulla a che vedere col corpo umano. Alcune menti illuminate di quell'ambito rivoluzionario misurarono (certamente con poca esattezza) il quadrante del merisiano di Parigi chiamarono "metro" la sua decimilionesima parte. Siccome non ha nulla che vedere con le vecchie unità di misura, sopra le quali trionfa rotondamente in gran parte del mondo, i vecchi sistemi si sgretolarono. Si perde la antica misura umana, e con essa la relazione di proporzioni tra la natura e l'arte. Questo aspetto ebbe peggior sorte persino del calendario della Rivoluzione, i quali nomi dei mesi, studiati in base al clima di Parigi, risultavano inapplicabili in gran parte del mondo: era a dir poco pittoresco chiamare "Nevoso" il mese di dicembre, visto che in Argentina è estate, o "Floreale" aprile che sempre lì è autunno. Noi ridiamo di ciò, però dimentichiamo che lo stesso accadde con le unità di misura, ma in quel caso la rivoluzione trionfò. Il nuovo sistema sostituì al metodo universale delle proporzioni umane il libero capriccio di ogni artista, e ciò fu una delle cause che resero possibile la nascita di questo curioso gruppo di artisti del sec XIX, volutamente antisociali, ribelli e scortesi. In ogni caso, il fracasso del calendario rivoluzionario fece sì che il sistema antico si conservasse per misurare le cose che giravano: le lancette degli orologi e il movimento degli astri, e con esso la cronologia. In questo modo oggi ci troviamo ad avere un sistema decimale per misurare lo spazio e uno duodecimale per misurare il tempo. E' tipico dello scortese fare la voce grossa con i più deboli e diventare piccolo dinanzi ai più forti; così la rivoluzione distrusse la misura umana, però si dichiarò sconfitta dinanzi al movimento degli astri. Di conseguenza, oggi abbiamo 2 sistemi di misurazione: il vecchio per il tempo ed il nuovo per lo spazio, in quest'ultimo quale non può applicarsi il vecchio sistema di proporzioni, visto che non ha senso uno sviluppo di un modello matematico che rifletta le cose viventi quando la base di questo modello non ha relazione con esse. Il sistema metrico decimale rese difficile l'applicazione dell'"Sectio Aurea" e, in più, Durand applica un altro sistema il quale, più che quella crescita vitale che con un certo mistero è codifi-

cata nella Sectio Aurea, rappresenta una rete di cristallizzazione minerale. Studi recenti che la natura “vivente” si regge su norme geometriche diverse da quelle dei minerali, queste ultime furono la scelta di Durand nonostante la loro mortale rigidità. Nella casa attuale, il cui modello internazionale consiste in un corpo centrale nel quale si riceve, si riposa, si mangia e addirittura si lavora, senza più isolamento tra le distinte funzioni se non una tendina (e nemmeno sempre), con camere da letto e bagni intorno a questo corpo, quello che non manca è proprio lo spazio, se si confronta la sua superficie con quella delle case dei nostri nonni, con la loro sala per ricevere, l'ufficio, l'armadio azzurro e il salone giallo, tutto molto piccolo ma ben ordinato per una vita che si svolgeva, innanzitutto, secondo i canoni della cortesia. Queste case, che tuttavia abbiamo conosciuto, erano ancora proporzionate secondo le vecchie norme, l'altezza del tetto soleva essere, in appartamenti modesti, di dieci piedi. Relazioni numeriche molto semplici legavano la distanza tra le pareti portanti, tra i pilastri e tra le porte con questa misura base. Le porte di ingresso solevano essere a due ante, con quattro piedi di larghezza. Le porte delle stanze erano a un'anta, con tre piedi o due e mezzo. Poi c'erano porte di fuga di due piedi. L'altezza di tali porte era proporzionata, e ciò avveniva con l'intenzione di ottenere quell'impressione di verticalità che oggi è sostituita dal gusto per il piatto. Così risultavano essere di otto piedi le porte grandi e di sei piedi quelle minori. I caminetti erano numerosi in quelle case e la loro dimensione era, in generale, molto piccola. C'era il caminetto della sala degli ospiti, dell'ufficio ed il caminetto del bagno privato della signora. I balconi erano protetti da persiane, imposte, tendine e tende. Anche le porte avevano le loro tendine ed in più erano massicce; non fragili come oggi. In quelle case erano possibili coonversazioni tranquille, cosa difficile oggi giorno. Si poteva inoltre ricevere gli ospiti come era opportuno riceverli, a seconda della categoria sociale o del livello di intimità.

Diceva Emerson che “la vita non è così breve da poterle mancare tempo per la cortesia”. Indipendentemente da ciò, chissà se sia possibile trovare questo tempo o meno; però credo, come archi-

tetto, che nonostante oggi si edifichi su terreni di piccole dimensioni, si che è possibile trovare spazio per la cortesia.

Luis Moya Blanco, *Coloquios sobre iglesias*, in "Arquitectura. Organó del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid", V, n. 52, aprile 1963, pp. 34-35

1) EL ARQUITECTO EN RELACION CON LA LITURGIA Y EL PUEBLO CRISTIANO

Es posible estudiar el problema de cómo debe ser una iglesia desde un punto de vista en reflejo, no para contradecir el método directo, sino para completarlo. En vez de atacar directamente la cuestión de cómo debe ser una iglesia, un amante de la tradición trataría de encontrar la raíz de donde han salidos los diferentes tipos de iglesia que se han sucedido en la Historia.

Ante todo, ha de quedar establecido que el edificio de la iglesia, como cuanto en él sucede, no representa nada ajeno a él mismo, sino que es una realidad en sí. De aquí la importancia de conocer cuál haya sido esta realidad a lo largo de la historia del pueblo cristiano.

Aquí se considera que el templo ha sido considerado tradicionalmente como el vestido, más que la casa, para este pueblo, o sea para la comunidad de los fieles que constituye el Cuerpo místico de Cristo. Las variaciones en el tipo de iglesias serán las adecuadas a los cambios y crecimiento del Cuerpo místico, pero – y ésta es la novedad de este punto de vista – consideradas en relación con la idea que los fieles tuvieron de la liturgia en cada época, más que con la liturgia en sí misma. No se hicieron templos para la liturgia, sino para el modo de practicarla la comunidad cristiana. No fué una relación, que podríamos llamar abstracta, con la Teología, el dogma, las verdades elevadas, etc., sono una relación concreta con el modo cómo vivían los cristianos estas altas realidades.

De este modo, el primer tipo de iglesia – la basílica constantiniana – tiene como modelo constructivo y formal la basílica de la Roma imperial, edificio civil mezcla de Foro cubierto, Bolsa de comercio y Tribunal. Para elegir este modelo no parece que hubiera otras razones que la gran capacidad y el poco coste de este género de edificios, así como la posibilidad de construirlos rápidamente con los

medios disponibles en Roma. Lo que se puede calificar de “explosión cristiana” a raíz del Edicto de Milán exigía este tipo de naves para alojar a los muchos fieles. Eran el vestido adecuado para esta primera cristiandad multitudinaria, que además actuaba de un modo muy comunitario, de modo que se requerían buenas condiciones de visualidad y de acústica. El género basílica las cumplía en gran parte, de modo que se pudo imitar con ligeros retoques. Según se deduce de estudios ya antiguos, ninguna de las basílica paganas fué aprovechada por los cristianos – aunque a veces se hiciese uso de sus matoriales – por razón de culto a los mártires, que había de realizarse en sus misma e inamovibles sepulturas. Para más honrar éstas, se las rodeó desde el principio de un ambiente noble y rico, necesario además para el Santo Sacrificio que había que celebrarse sobre la tumba del Mártir. Para este ambiente se eligió como modelo aquello que en la antigua Roma era, a los ojos del pueblo, lo más majestuoso: el aula regia de los palacios imperiales. De este modo los grandes templos de San Pedro en el Vaticano y San Pablo extramuros (así como otros menores) se formaron por la yuxtaposición de dos cuerpos de edificio: uno, la “basílica”, para el pueblo; otro, el “aula regia”, para el culto. Este último consistía en una nave (o dos) perpendicular a la basílica y un ábside que rodeaba el sepulcro y el altar. Aunque la forma del conjunto recuerda vagamente a una cruz, no parece que este simbolismo haya sido buscado en ningún caso. Razones prácticas, tale como la muchedumbre de los fieles, la liturgia papal, el culto de los mártires, etc., bastan para explicar este nuevo género de edificio que es la basílica cristiana latina.

De modo análogo se podrían revisar los distintos modelos de iglesia que se han sucedido, desde las diminutas iglesias asturianas para pequeñas comunidades de fieles en las montañas hasta las grandes catedrales para las ciudades escolásticas y razonadoras de la Francia medieval. En todo los casos, más que la liturgia en sí, lo que revelan las iglesias es la relación de los fieles con la liturgia, tanto si son para el pueblo como quando son conventuales.

La idea de relacionar directamente la forma del templo con la liturgia, con el dogma, con el mismo Dios, surge precisamente cuando empieza a resquebrajarse la cristiandad. Una humanista como

León Bautista Alberti, hombre no esencialmente y completamente cristiano, plantea en el siglo XV el problema de la forma del templo: propone sea redondo como imagen de lo absoluto, de lo divino, y discute las variaciones esenciales que resultan de colocar el altar en el centro o al fondo. Estas discusiones teóricas llenan más de un siglo, en el momento de Lutero, y nadie menciona a los fieles como Cuerpo místico de Cristo. La Iglesia es una representación de lo divino a través del Arte, y nada más.

A partir de Trento y de los jesuitas, la iglesia vuelve a “ser”, no a “representar”. Es otra vez el vestido para la comunidad de los fieles. Los cuales, hartos del abstractismo humanista y protestante, quieren “ver” y no sólo razonar. Quieren ver la humanidad de Cristo, y de la Virgen y a los santos, y también quieren ver las virtudes – la Fe, la Esperanza, la Caridad, y los dogmas, los misterio, y todo -. El templo se llena de imágenes, y no basta. Hay que “representar”, teatralmente, en el lugar que “es”, pero la representación será el concepto del mundo y de la vida para el pueblo del barroco, y lo teatral adquiere un “ser” propio más allá de la representación. Es un mundo de realidades para la comunidad cristiana de aquel momento, no de representaciones ni de símbolos. Se llega a los extremos fantásticos, pero reales, de las iglesias alemanas y austríacas de Die Wies, Wierzechnheilingen, etc., de los que deriva directamente el modelo de teatro de ópera característico del siglo XIX. Al mismo tiempo, las cosas empiezan a confundirse y se difumina la realidad esencial, que empieza a ir a la zaga de su representación. Así, a Luis XIV no le basta ser rey, sino que se disfraza de rey, y de Rey Sol. Los conceptos de justicia, política, etc., van no escondidos en su ampulosas representaciones, sino detrás de éstas y sometidos a ellas. Este es el fin del “Antiguo Régimen”.

Ahora, casi siglos después, hemos vuelto a la posición de León Bautista Alberti, y de nuevo nos planteamos de un modo abstracto cómo debe ser una iglesia. Ciertamente es que nos guiamos por la liturgia rediviva, pero no establecemos entre ella y la arquitectura ese puente que fué, en otros tiempos, las realidades del pueblo cristiano y de su relación con las formas litúrgicas y su modo religioso de ser.

2) LA TRADICIÓN

Hace poco años se publicó la Instrucción del Santo Oficio sobre Arte Sacro. En ella se aconseja taxativamente que el artista “se apoye en la tradición”, cosa difícil de hacer hoy, pues no vivimos la tradición en arquitectura desde hace siglo y medio. La tradición es un modo de vivir y de hacer, y no un repertorio de formas inmutables. Puede aclararse esto aduciendo algún ejemplo histórico: es indudable que en la Edad Media el verdadero texto de arquitectura era el Vitrubio, libro que conocemos hoy precisamente por las copias que hicieron de él los monjes medievales; los arquitectos de las épocas románicas y góticas seguían, aunque parezca raro, este texto. Pero lo hacían con el sistema de tradición dinámica, o sea asimilada, como se ve en el tema de las proporciones. Para los cuales dispone Vitrubio se tomen como norma las del cuerpo humano, considerando que éstas son las de un cuerpo perfecto, teóricamente, tal como lo definió algún “canon” helenístico que a través de Hermógenes debió llegar a nuestro autor.

Esto se toma al pie de la letra por los maestros de la Edad Media, y con tal sistema se proporcionan las catedrales góticas y las otras iglesias, y hasta llega al siglo XVI con el manuscrito de Simón García (Architectura y Simetría de los Templos, publicado por Camón Aznar), donde se transcribe las proporciones según Ontañón, que son todavía las de Vitrubio a través de la Edad Media, y no las de Vitrubio tal como se entendía en el Renacimiento.

El mismo espíritu y hasta los mismo detalles técnicos de la proporción, rigen en cosas tan diversas como un templo helenístico y una catedral gótica, y la causa que hace posible esta continuidad es una tradición no interrumpida desde el siglo IV antes de Cristo hasta el XVI, por lo menos.

3) LA SIMETRÍA

Se ha tratado de la simetría en el sentido vulgar, o sea de la que repite a la izquierda lo que hay a la derecha, y se ha hecho notar que no es adecuada para el altar y el presbiterio de la iglesia, donde se da una clara asimetría de funciones y de dignidad entre el lado de la Epístola y del Evangelio. Puesto que la tradición repetía en el

templo las proporciones de la figura humana, tomaba ésta también en su postura más digna, y así el modelo era la actitud simétrica, hierática, como la del soldado en posición de firme o la del sacerdote al volverse al pueblo. Nada de posturas familiares y cómodas.

Pero como la asimetría de dignidad y función existía a pesar de todo, se hacía entrar otro elemento en la composición, y éste no simétrico. Era la luz natural, que al estar el eje de la iglesia dirigido del Oeste al Este, actuaba con más intensidad en un lado que en otro. La luz entraba principalmente por el lado de la Epístola, y colocadas adecuadamente las ventanas, venía a iluminar el lado contrario, del Evangelio, dejando el primero en contraluz. Este efecto se exageraba en muchas iglesias españolas, que carecen de ventanas al Norte, y aun en las francesas se acentuaba la diferencia natural de intensidad entre ambos lados por medio de los colores de las vidrieras, que eran de gama fría – azules y violetas – al Norte y de gama cálida – rojos y amarillos – al Sur.

También el reparto de asuntos en las vidrieras y en las esculturas se acomodaba al diferente carácter de ambos lados, pero más aún la simbología, que aunque de origen muy antiguo, era entendida por el pueblo en la Edad Media. Todos comprendían lo que significaba una cruz, o una figura, o el libro de los Evangelios, representados dentro de un templete rotundo, o bajo un baldaquino con cortinas. En conclusión, se conservaba la dignidad de la arquitectura simétrica, y se acusaba la asimetría de las funciones por el manejo de la luz natural.

4) LA POBREZA Y LA SINCERIDAD

La pobreza, como condición necesaria en una iglesia, es cosa de hoy. La tradición quería las iglesias tan ricas como fuera posible, y esto desde las catacumbas. Se hizo siempre lo más y lo mejor dentro de las condiciones del lugar y del tiempo. Pero además se quería la sinceridad, y esto hacía más difícil el problema, pues obligaba a que la estructura fuera bella y rica en sí, ya que no se podía revestir, como ahora se hace. Si la cubierta era una armadura de madera, ésta quedaba a la vista con toda su complicación, y también con toda su verdad. Ahora se busca una falsa sencillez revistiendo armaduras

metálicas con cielos rasos, tanto en iglesias como en cines. Los antiguos no tenían miedo a la complicación cuando ésta era necesaria. De este modo sus estructuras eran expresivas de por sí, aun antes de añadir figuras y símbolos.

1) L'ARCHITETTO IN RELAZIONE ALLA LITURGIA E AL POPOLO CRISTIANO

È possibile studiare il problema di come deve essere una chiesa da un punto di vista indiretto, non per contraddire il metodo diretto, bensì per completarlo. Invece di affrontare direttamente la questione di come deve essere una chiesa, un amante della tradizione tenterebbe di trovare la radice dalla quale sono nate le differenti tipologie di chiese che si sono succedute nella Storia.

Innanzitutto, deve essere stabilito che l'edificio della chiesa, come ciò che in esso accade, non rappresenta niente di alieno a se stesso, poiché costituisce una realtà in sé. Da qui l'importanza di conoscere quale sia stata questa realtà nel corso della storia del popolo cristiano.

Qui si ritiene che il tempio sia stato considerato tradizionalmente come il vestito, più che la casa, di questo popolo, ossia della comunità dei fedeli che costituisce il Corpo mistico di Cristo. Le variazioni nel tipo di chiese saranno adeguate alle variazioni e crescita del Corpo mistico, ma – e questa è la novità da questo punto di vista – considerata in relazione con l'idea che i fedeli ebbero della liturgia in ogni epoca, più che la liturgia in se stessa. Non si fecero templi per la liturgia, ma per il modo di praticarla della comunità cristiana. Non fu una relazione, che potremmo chiamare astratta, con la Teologia, il dogma, le verità elevate, ecc., bensì una relazione concreta con il modo in cui vivevano i cristiani queste alte realtà.

In questo modo, il primo tipo di chiesa – la basilica costantina – ha come modello costruttivo e formale la basilica della Roma imperiale, edificio civile misto tra Foro coperto, Borsa di commercio e Tribunale. Per scegliere questo modello non sembra che ci siano altre ragioni se non la grande capacità e il poco costo di questo genere di edifici, così come la possibilità di costruirli rapidamente con i mezzi disponibili a Roma. Quello che si può definire “esplosione cristiana” per via dell'Editto di Milano esigeva questo tipo di navate per alloggiare i numerosi fedeli. Erano il vestito adeguato per questa prima cristianità multitudinaria, che agiva in maniera comunitaria, rendendo necessarie buone condizioni visuali ed acu-

stiche. Il genere basilica era in gran parte soddisfacente, in modo tale da poter essere imitata con minini ritocchi. Come si deduce già da studi antichi, nessuna delle basiliche pagane venne sfruttata dai cristiani - benché a volte si facesse uso dei suoi materiali - per motivi di culto dei martiri, che doveva realizzarsi nelle sue stesse ed inamovibili sepolture. Queste, per essere maggiormente onorate, venivano ricomprese sin dall'inizio in un ambiente nobile e ricco, necessario inoltre per la celebrazione del Santo Sacrificio da compiersi sulla tomba del Martire.

Per questo ambiente si scelse come modello quello che all'antica Roma era, agli occhi del popolo, la cosa più maestosa: l'aula regia dei palazzi imperiali. In questo modo i grandi templi di San Pietro in Vaticano e San Paolo Fuori le Mura, come altri minori, si formarono per la giustapposizione di due corpi di edificio: uno, la «basilica», per il popolo; l'altro, l'«aula regia», per il culto. Questo ultimo consisteva in una navata (o due) perpendicolare alla basilica ed un'abside che circondava il sepolcro e l'altare. Benché la forma dell'insieme ricordi vagamente una croce, non sembra che questo simbolismo sia stato in nessun modo cercato. Ragioni pratiche, come la moltitudine dei fedeli, la liturgia papale, il culto dei martiri, etc., bastano per spiegare questo nuovo genere di edificio che è la basilica cristiana latina.

In modo analogo si potrebbero rivedere i distinti modelli di chiesa che si sono succeduti, dalle piccole chiese asturiane per esigue comunità di fedeli nelle montagne, fino alle grandi cattedrali per le città scolarizzate della Francia medievale. In tutti i casi, più che la liturgia in sé, ciò che rivelano le chiese è la relazione dei fedeli con la liturgia, siano esse per il popolo o conventuali.

L'idea di mettere in relazione la forma del tempio direttamente con la liturgia, con il dogma, con lo stesso Dio, sorge precisamente quando incomincia a spaccarsi la cristianità. Un umanista come Leon Battista Alberti, uomo non essenzialmente e completamente cristiano, espone nel secolo XV il problema della forma del tempio: propone sia rotondo come immagine dell'assoluto, del divino, e tratta le variazioni essenziali che derivano dal collocare l'altare nel centro o al fondo. Queste discussioni teoriche riempiono più

di un secolo, al tempo di Lutero, e nessuno menziona i fedeli come Corpo mistico di Cristo. La Chiesa è una rappresentazione della divinità attraverso l'Arte, e nient'altro.

A partire da Trento e dai Gesuiti, la chiesa torna ad «essere», non a «rappresentare». È ancora una volta il vestito per la comunità dei fedeli. I quali, stufi dell'astrattismo umanista e protestante, vogliono «vedere» e solo non ragionare. Vogliono vedere l'umanità di Cristo, della Vergine e dei santi, e vogliono anche vedere le virtù - la Fede, la Speranza, la Carità, ed i dogmi, il mistero, e tutto -. Il tempio si riempie di immagini, e non basta. Bisogna «rappresentare», teatralmente, al posto di «essere», ma la rappresentazione sarà il concetto del mondo e della vita per il popolo del barocco, ed il teatrale acquisisce un «essere» proprio oltre la rappresentazione. È un mondo di realtà per la comunità cristiana di quel momento, non di rappresentazioni né di simboli. Si arriva agli estremi fantastici, ma reali, delle chiese tedesche ed austriache di Die Wies, Wierzechnheilingen, ecc., dai quali deriva direttamente il modello del teatro dell'opera caratteristico del secolo XIX. Allo stesso tempo, le cose iniziano a confondersi e si perde la realtà essenziale che incomincia a passare in secondo piano rispetto alla sua rappresentazione. Così, a Luigi XIV non basta essere re, ma si maschera da re, e da Re Sole. I concetti di giustizia, politica, ecc., non si nascondono nelle sue ampollose rappresentazioni, bensì sono dietro queste e sommessi ad esse. Questa è la fine dell'«Antico Regime.» Ora, quasi secoli dopo, siamo ritornati alla posizione di Leon Battista Alberti, e di nuovo ci chiediamo in modo astratto come deve essere una chiesa. Certo è che ci orientiamo verso una liturgia rediviva, ma non stabiliamo tra questa e l'architettura quel nesso che fu, in altri tempi, la realtà del popolo cristiano e della sua relazione con le forme liturgiche ed il suo modo religioso di essere.

2) LA TRADIZIONE

Pochi anni fa si pubblicò l'Istruzione del Sant'Uffizio sull'Arte Sacra. In essa si raccomanda tassativamente che l'artista «segua la tradizione», cosa difficile da fare oggi, perché non viviamo la tradizione in architettura da circa un secolo e mezzo. La tradizione è

un modo di vivere e di fare, e non un repertorio di forme immutabili. Questo si può chiarire adducendo qualche esempio storico: è indubbio che nel Medioevo il vero testo di architettura era il Vitruvio, libro che oggi conosciamo precisamente per le copie che ne fecero i monaci medievali; gli architetti delle epoche romaniche e gotiche seguivano, benché sembri raro, questo testo.

Ma lo facevano con il sistema di tradizione dinamica, cioè assimilata, come si vede nel tema delle proporzioni. Per le quali Vitruvio dispone che si prendano come riferimento quelle del corpo umano, considerando che queste sono quelle di un corpo perfetto, teoricamente, come lo definì qualche «canone» ellenistico che dovette arrivare al nostro autore attraverso Hermogene.

Questo venne preso alla lettera dai maestri del Medioevo, e con tale sistema si proporzionano le cattedrali gotiche e le altre chiese, e fino ad arrivare al secolo XVI con il manoscritto di Simón García (*Architectura e Simmetria dei Templi*, pubblicato da Camón Aznar), dove si trascrivono le proporzioni secondo Ontañón che sono ancora una volta quelle di Vitruvio attraverso il Medioevo, e non quelle di Vitruvio come si intendeva nel Rinascimento.

Lo stesso spirito e persino gli stessi dettagli tecnici della proporzione, in cose tanto diverse come un tempio ellenistico ed una cattedrale gotica, e la causa che rende possibile questa continuità è una tradizione non interrotta almeno dal IV secolo prima di Cristo fino al XVI.

3) LA SIMMETRIA

Si è trattato della simmetria nel senso volgare, ovvero di ciò che ripete a sinistra quello che c'è a destra, e si è fatto notare che non è adeguata per l'altare ed il presbiterio della chiesa, dove esiste una chiara asimmetria di funzioni e di decoro tra il lato dell'Epistola e quello del Vangelo. Dato che la tradizione ripeteva nel tempio le proporzioni della figura umana, riprendeva da questa anche la sua posizione più dignitosa, e così il modello era l'atteggiamento simmetrico, ieratico, come quello del soldato in posizione di fermo o quello del sacerdote davanti al popolo. Nessuna posizione familiare né comoda.

Ma come l'asimmetria di dignità e funzione esisteva nonostante tutto, si introduceva un altro elemento nella composizione, e questo non simmetrico. Era la luce naturale che, essendo l'abside della chiesa orientato in direzione est-ovest, si diffondeva con più intensità su di un lato. La luce entrava principalmente dal lato dell'Epistola, e posizionate adeguatamente le finestre, veniva ad illuminare il lato contrario, del Vangelo, lasciando il primo in controluce. Questo effetto veniva esasperato in molte chiese spagnole carenti di aperture a Nord, e anche nelle francesi si accentuava la differenza naturale di intensità in entrambe i lati per mezzo dei colori delle vetrate, che erano di gamma fredda - azzurri e violette - al Nord e di gamma calda - rossi e gialli - al Sud.

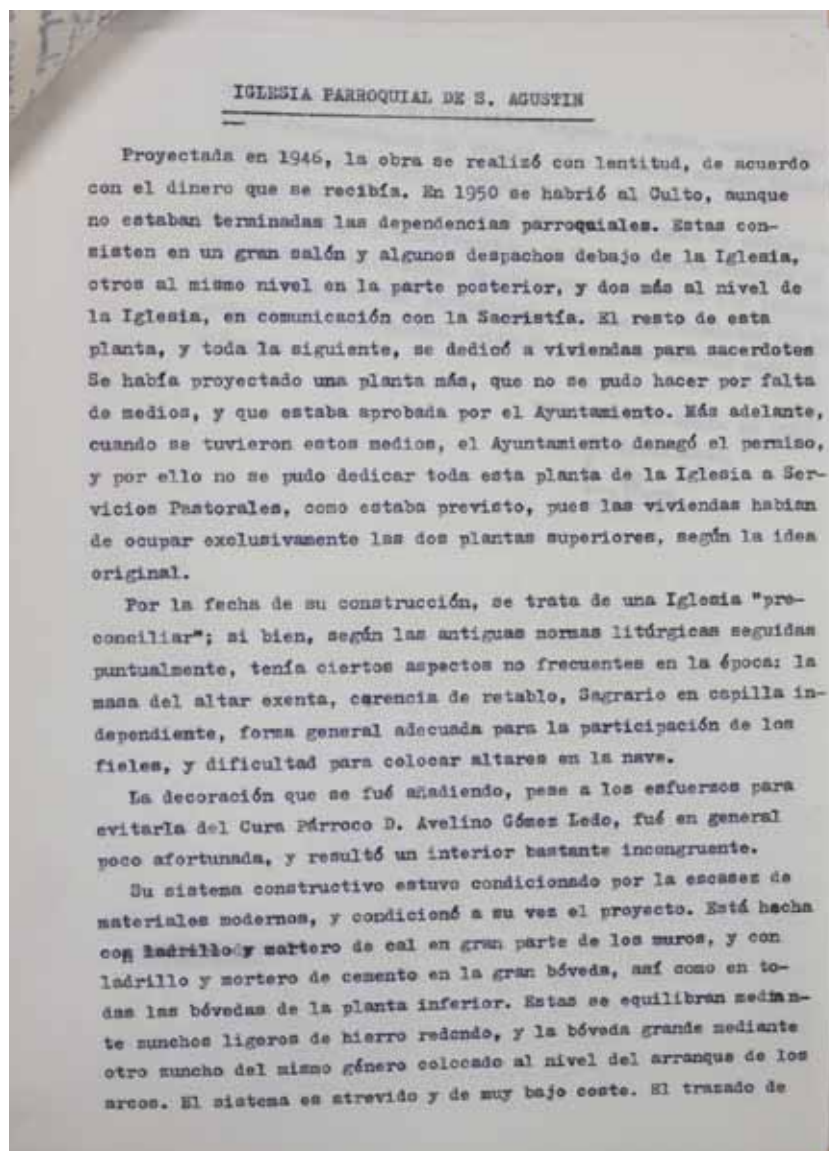
Anche la ripartizione di temi nelle vetrate e nelle sculture si adattava al differente carattere di entrambi i lati, ma ancor più la simbologia, che benché fosse di origine molto antica, era percepita dal popolo del Medioevo. Tutti comprendevano quello che significava una croce, o una figura, o il libro dei Vangeli, rappresentati dentro un chiosco rotondo, o sotto un baldacchino con tende. In conclusione, si manteneva l'autorità dell'architettura simmetrica, e si deputavano all'asimmetria le funzioni attraverso il trattamento della luce naturale.

4) LA POVERTÀ E LA SINCERITÀ

La povertà, come condizione necessaria in una chiesa, è cosa di oggi. La tradizione voleva le chiese tanto più ricche quanto fosse possibile, e questo dalle catacombe. Si fece sempre il massimo ed il meglio possibile per le condizioni del tempo. Ma si amava inoltre la sincerità, e questo rendeva il problema più difficile, poiché obbligava la struttura ad essere bella e ricca in sé, dal momento che non poteva essere rivestita, come si fa ora. Se la copertura era un'intelaiatura in legno, questa rimaneva a vista con tutte le sue complicità, ed anche con tutta la sua verità. Ora si cerca una falsa semplicità rivestendo strutture metalliche con cieli lisci, tanto nelle chiese quanto nei cinema. Gli antichi non avevano paura delle complicità quando queste erano necessarie. In questo modo le loro strutture erano espressive per se stesse, anche prima di aggiungere figure e simboli.

Fonti documentali

Chiesa di San Agustín, Madrid (1945-1955)



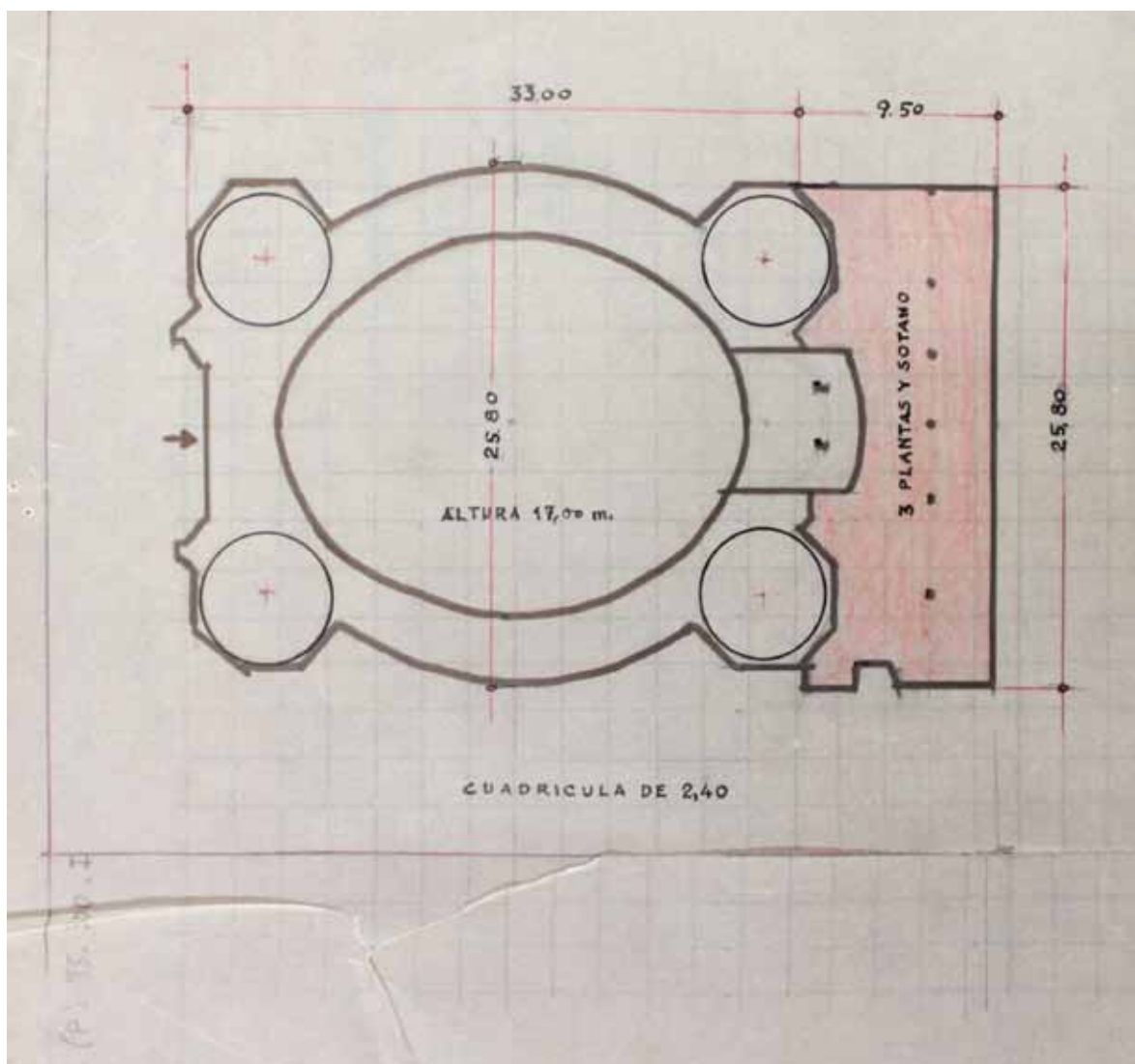
arcos cruzados, de tradición hispano - árabe, constituye de por sí la decoración de la bóveda, sin requerir ningún añadido independiente de la propia estructura de ladrillo.

A propósito del contraste entre la escasez de medios económicos durante la construcción, y su abundancia después de terminada ésta, para fines decorativos a gusto de los feligreses, es de notar que tan perjudicial sistema de donativos ha sido observada en otras muchas Iglesias, tanto en Madrid como en otras Diócesis

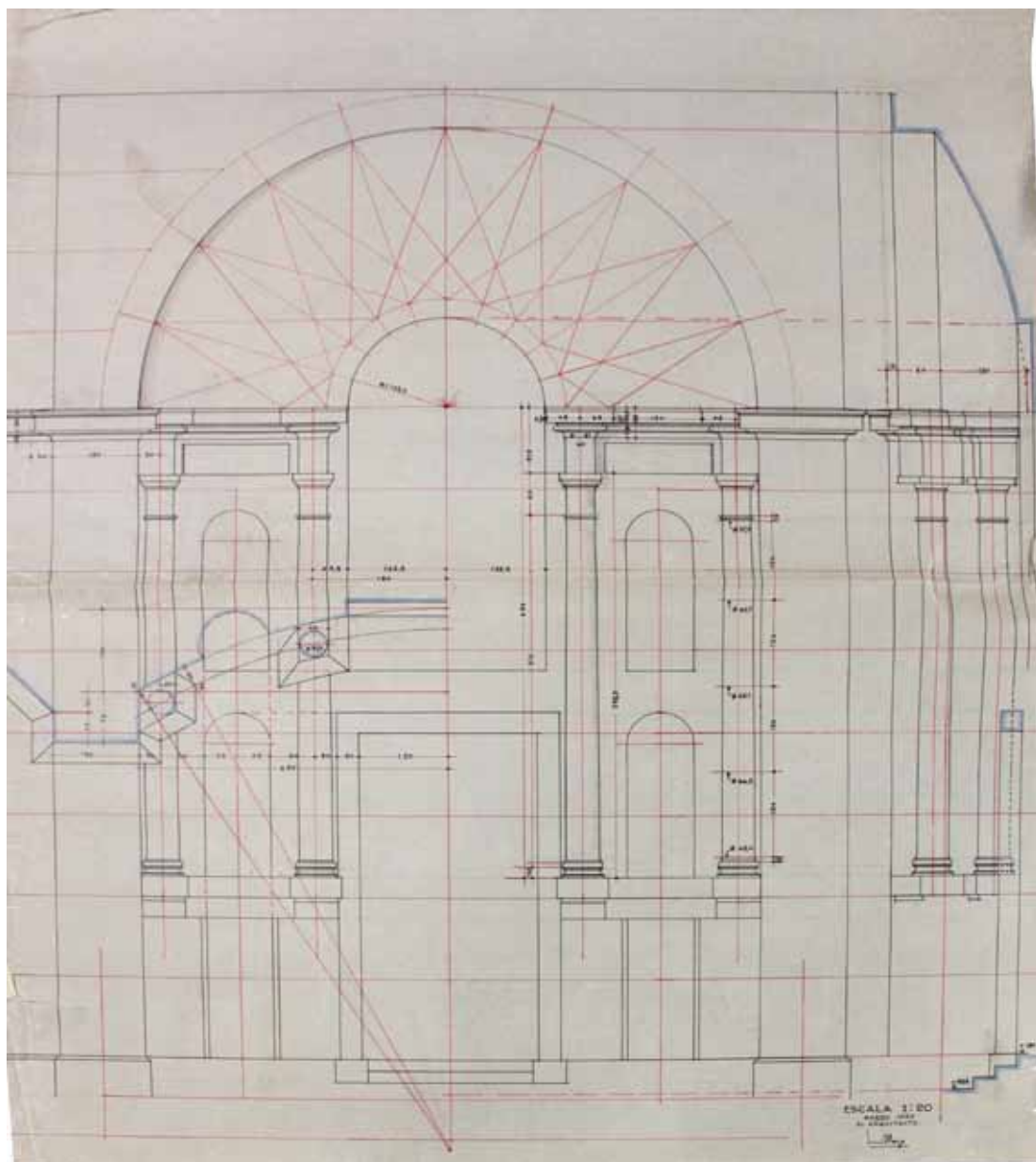
Madrid 16 de Julio de 1973

El Arquitecto,

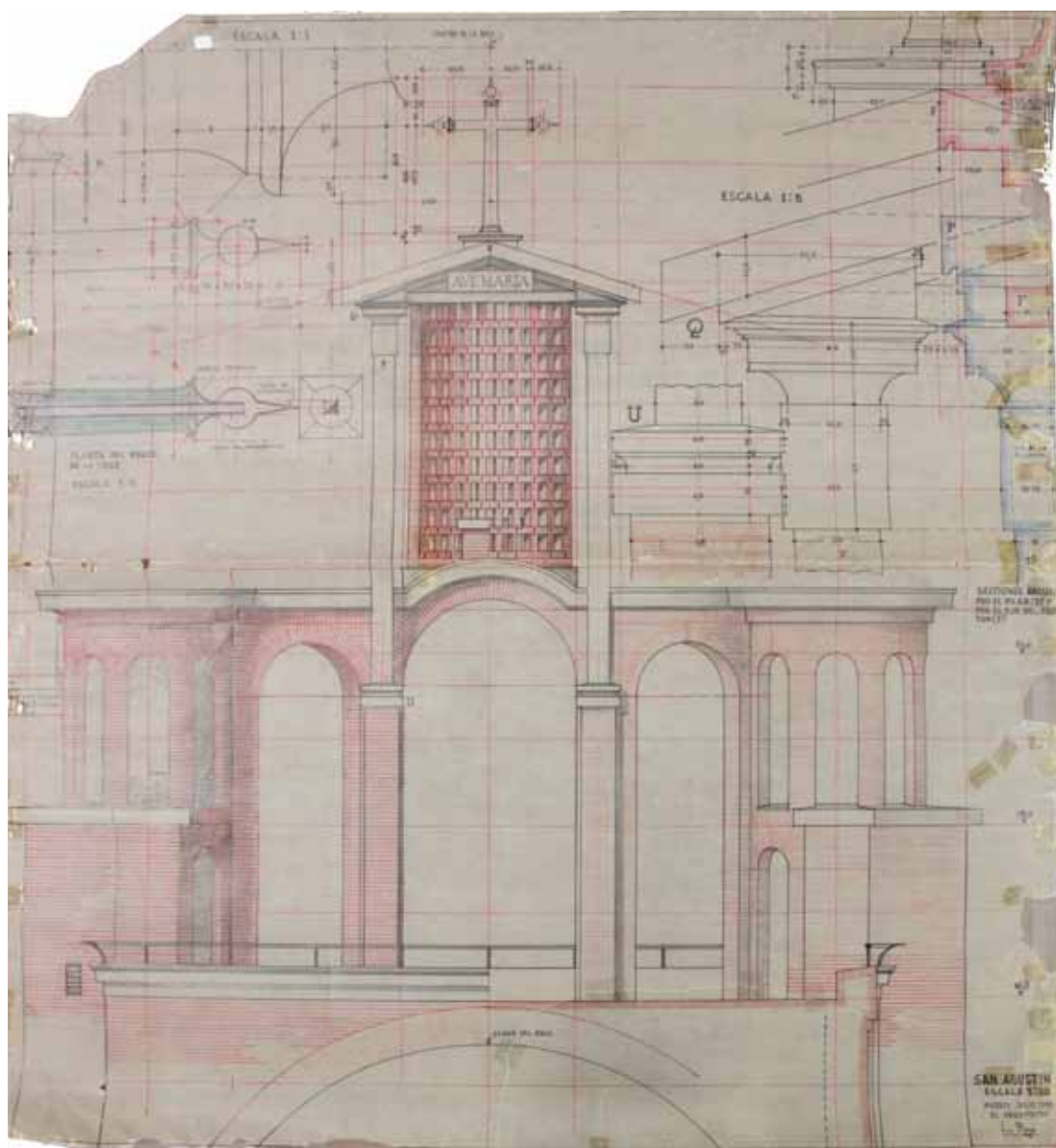
L. Moya



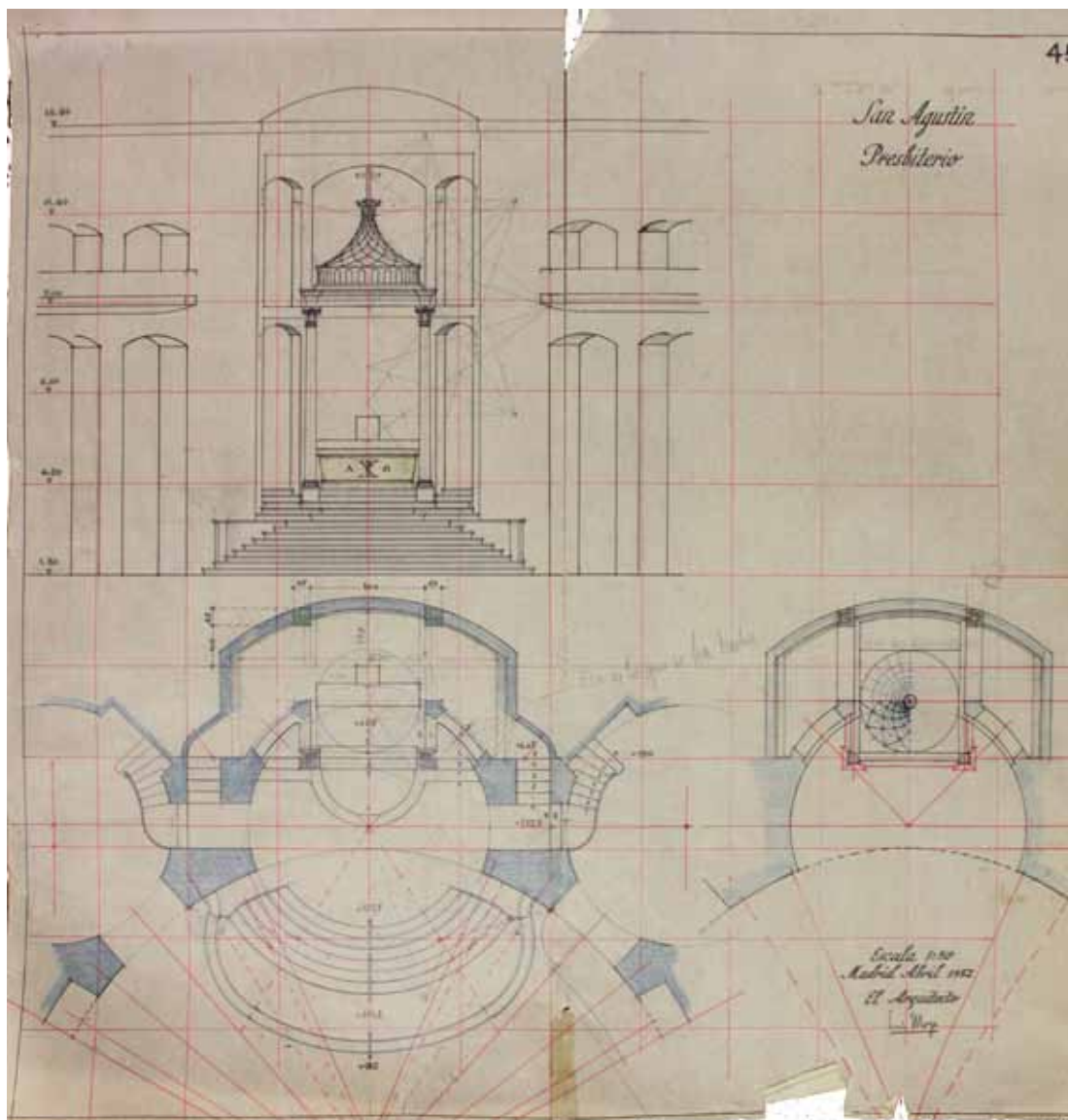
L. M. B., *Schema planimetrico della chiesa con quote e retticolo quadrato 2,4 x 2,4 m*, s.d., Archivio ETSAM (P) 95 300 I



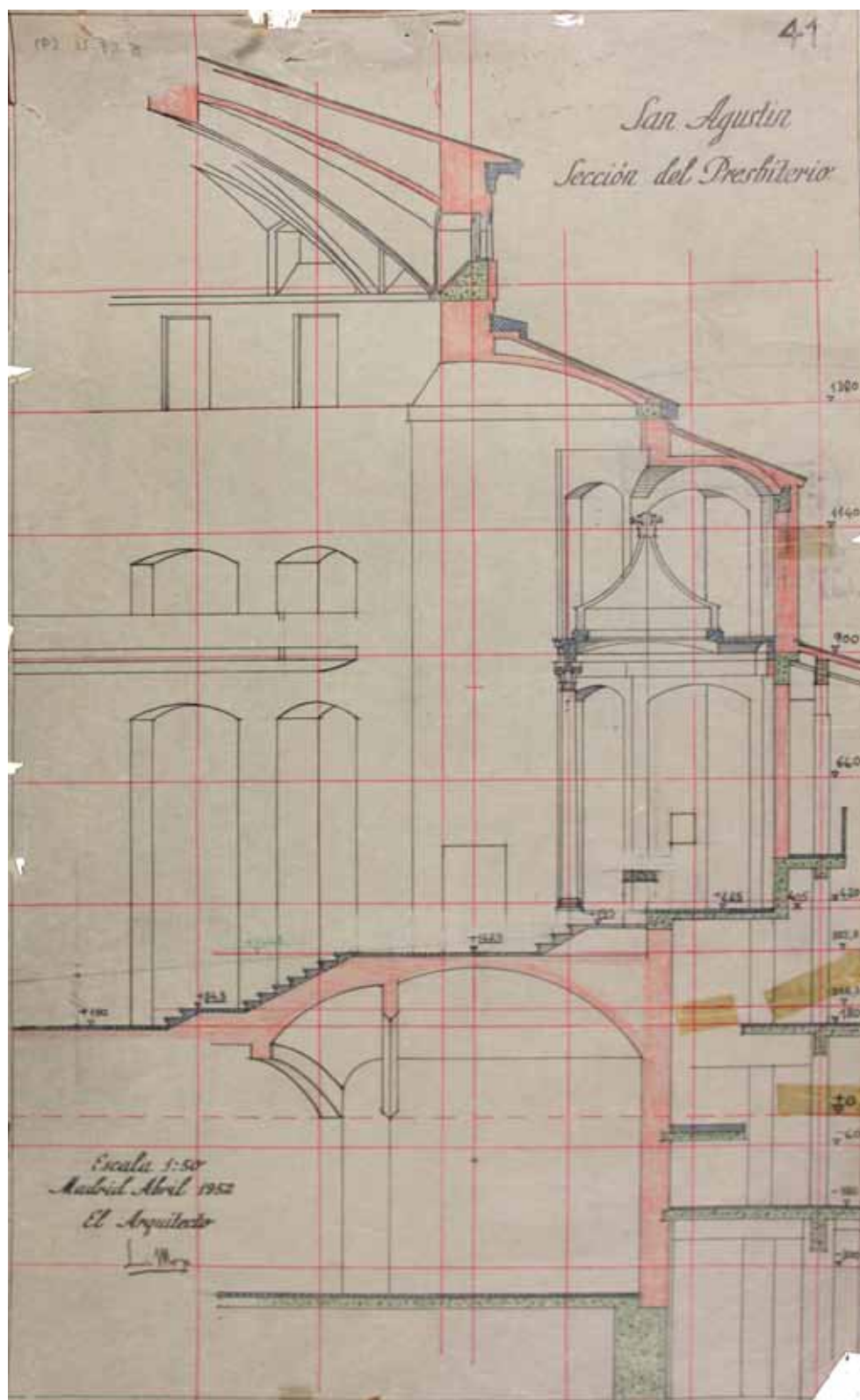
L.M.B., *Dettaglio della facciata*, Marzo 1959, Archivio ETSAM



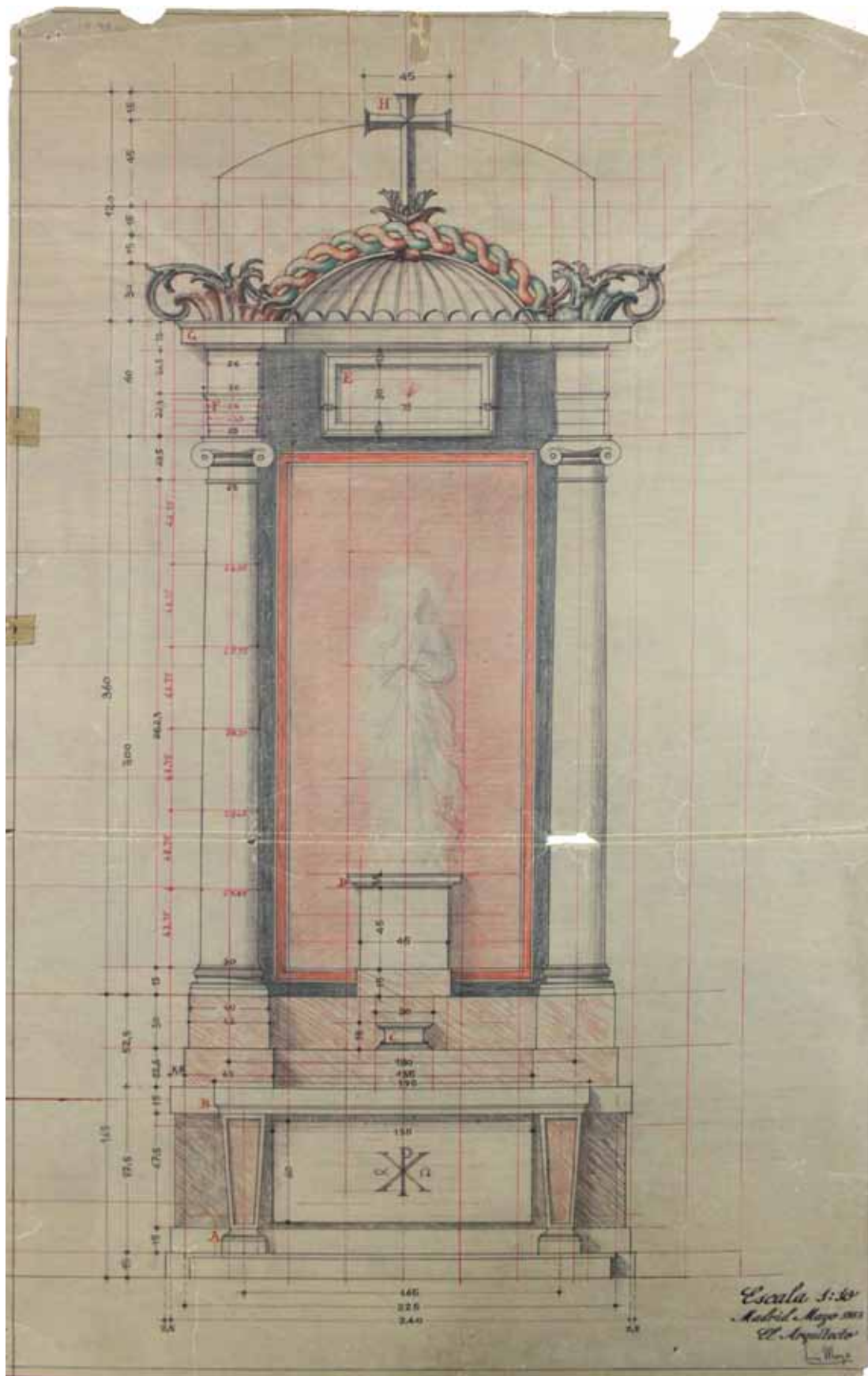
L.M.B., *Dettaglio della parte terminale della facciata*, Luglio 1955, Archivio ETSAM

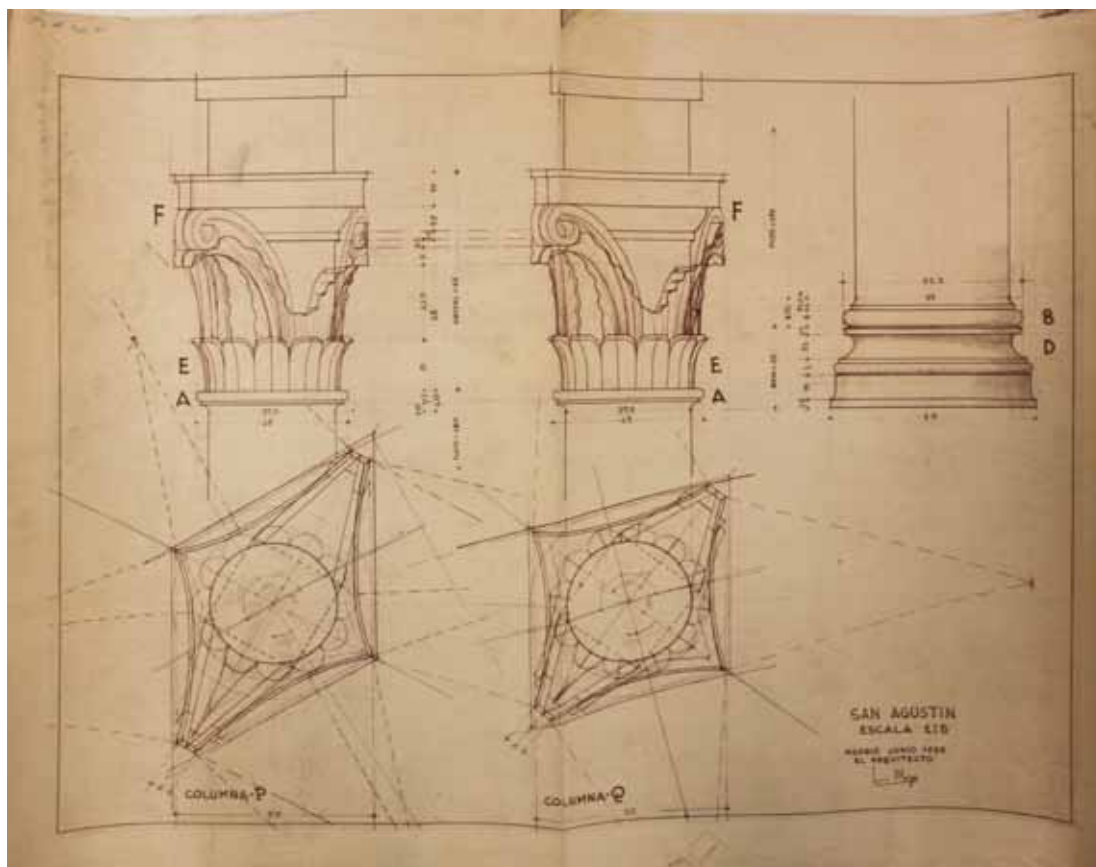


L.M.B., *Presbiterio*, Aprile 1952, Archivio ETSAM (P) 15 70 B



L.M.B., Sezione del presbiterio, Aprile 1952, Archivio ETSAM (P) 15 73 B





L.M.B., *Pianta e alzato dei capitelli esterni*, Giugno 1955, Archivio ETSAM (P) 15 120 D



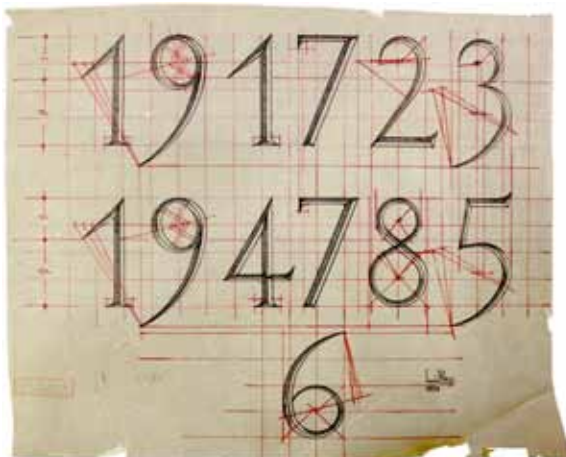
L. M. B., *Schizzo dell'abside*, s.d., Archivio ETSAM (P) 15 258 H



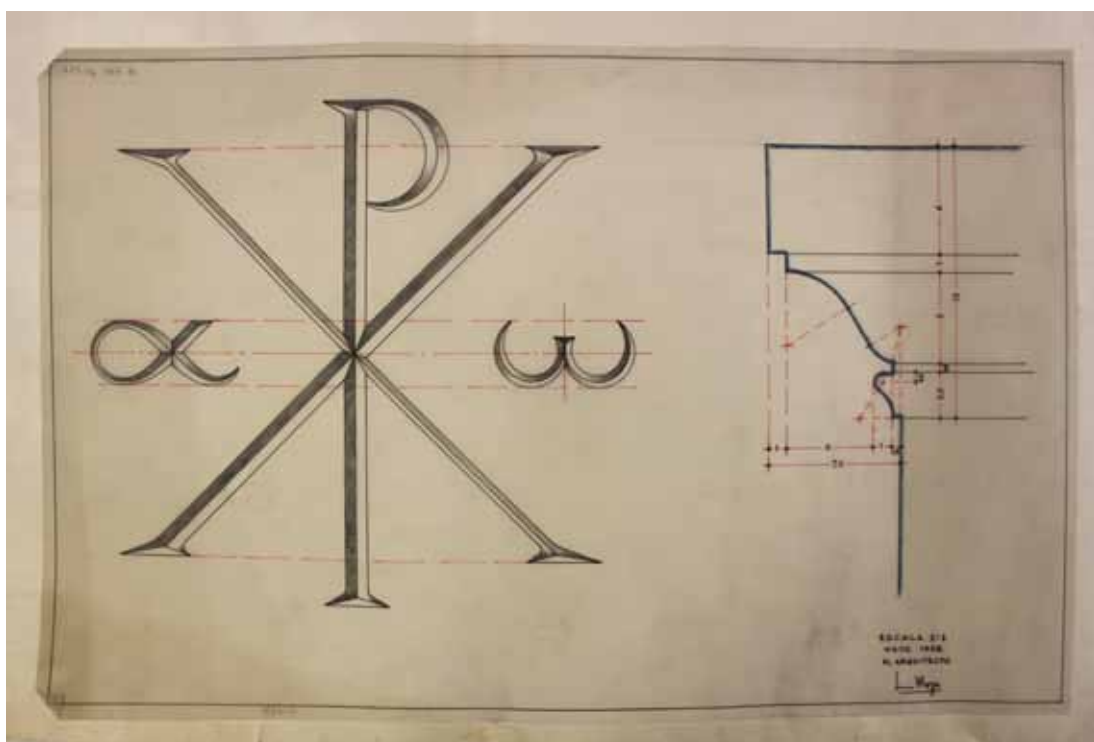
L.M.B., *Fonte battesimale*, s.d., Archivio ETSAM (P) 15 329 D



L.M.B., *Disegno del mosaico absidale*, Luglio 1960, Archivio ETSAM (P) 15 176 E

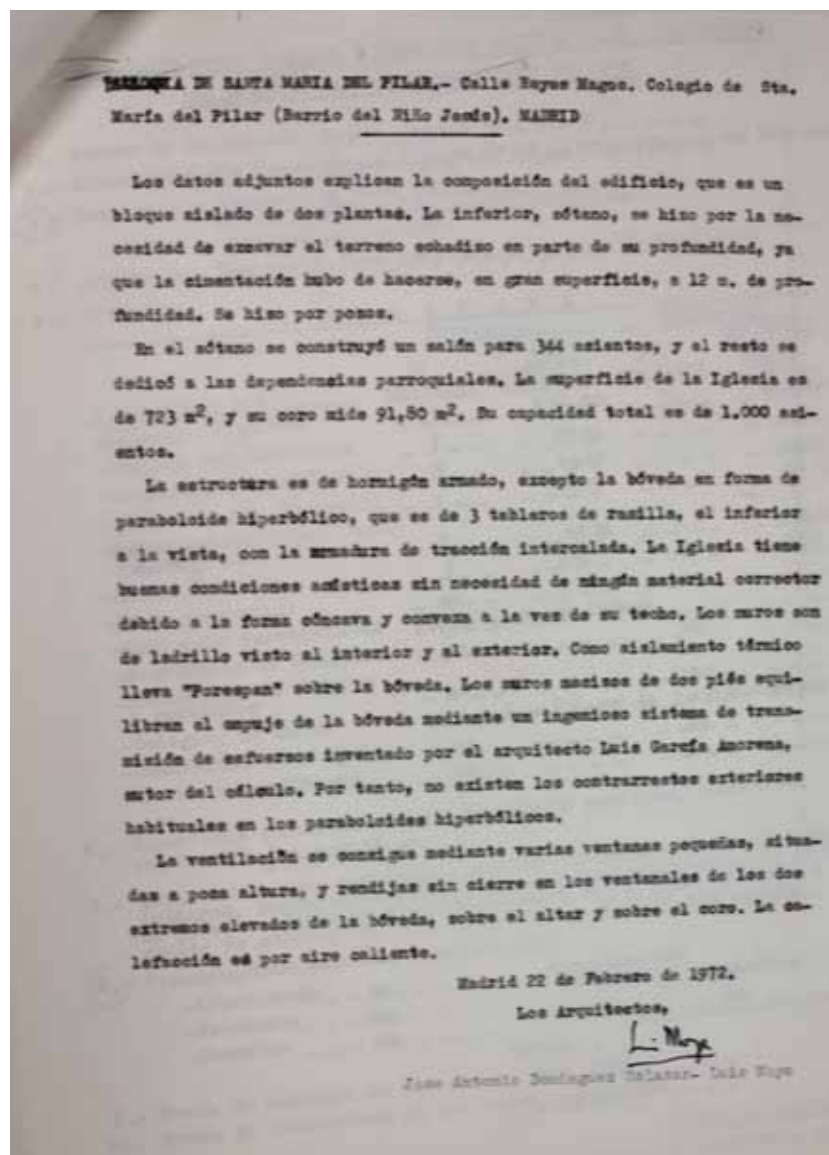


L.M.B., *Dettaglio di cifre in ottone*, 1958, Archivio ETSAM

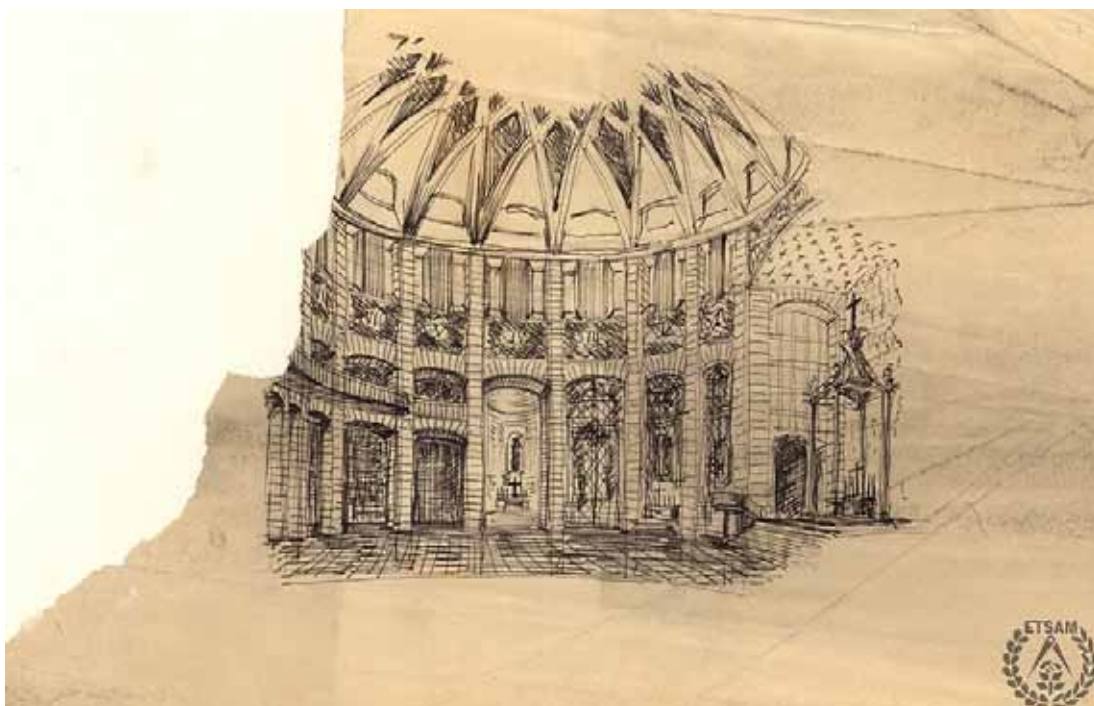


L.M.B., *Dettaglio di scritte in ottone e sezione di capitello quotata*, Maggio 1958, Archivio ETSAM (P) 15 143 D

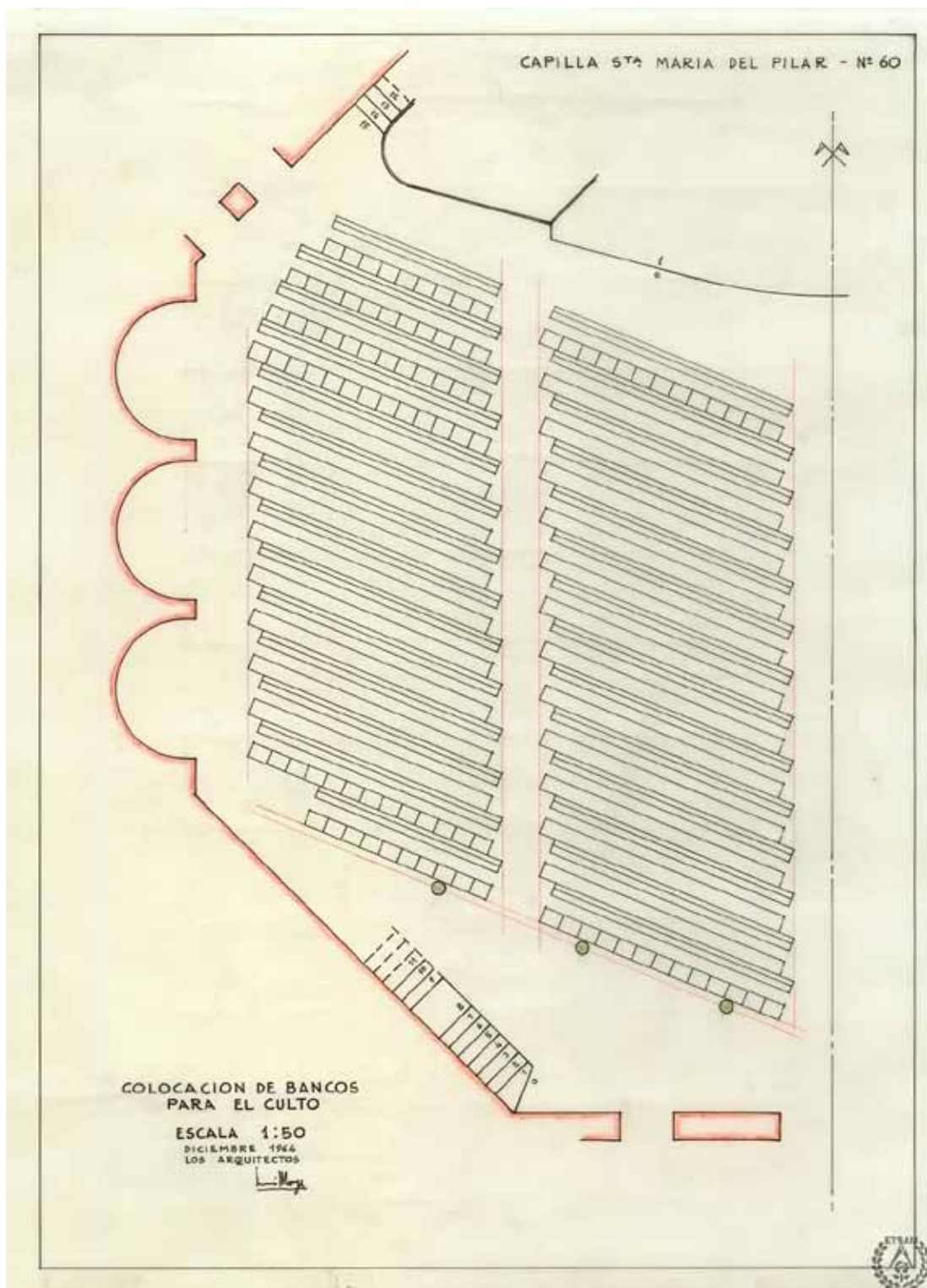
Chiesa di Santa María del Pilar, Madrid (1959-1960)



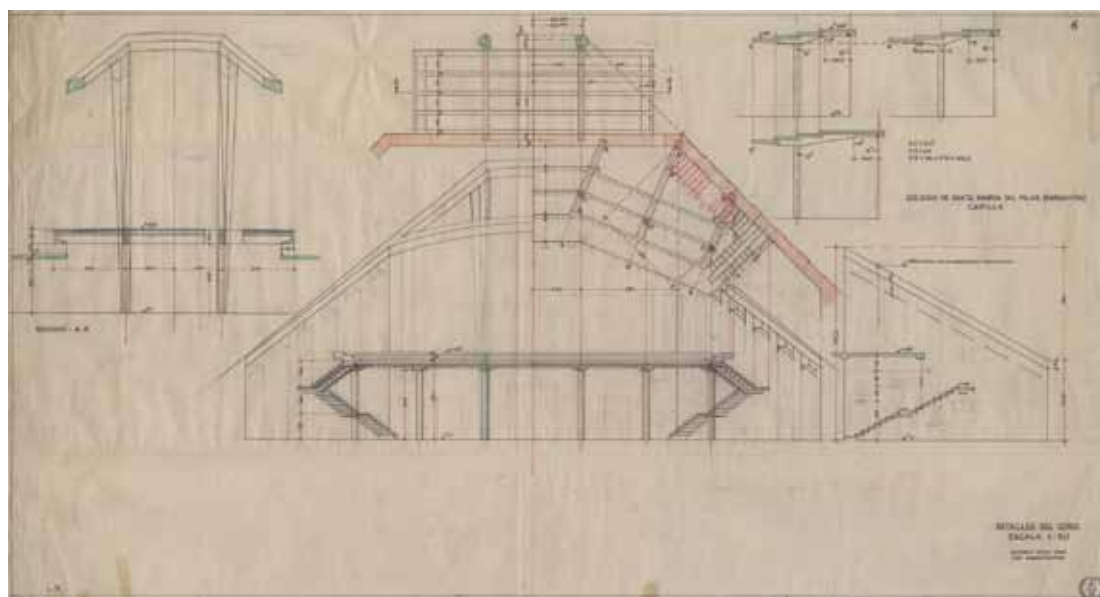
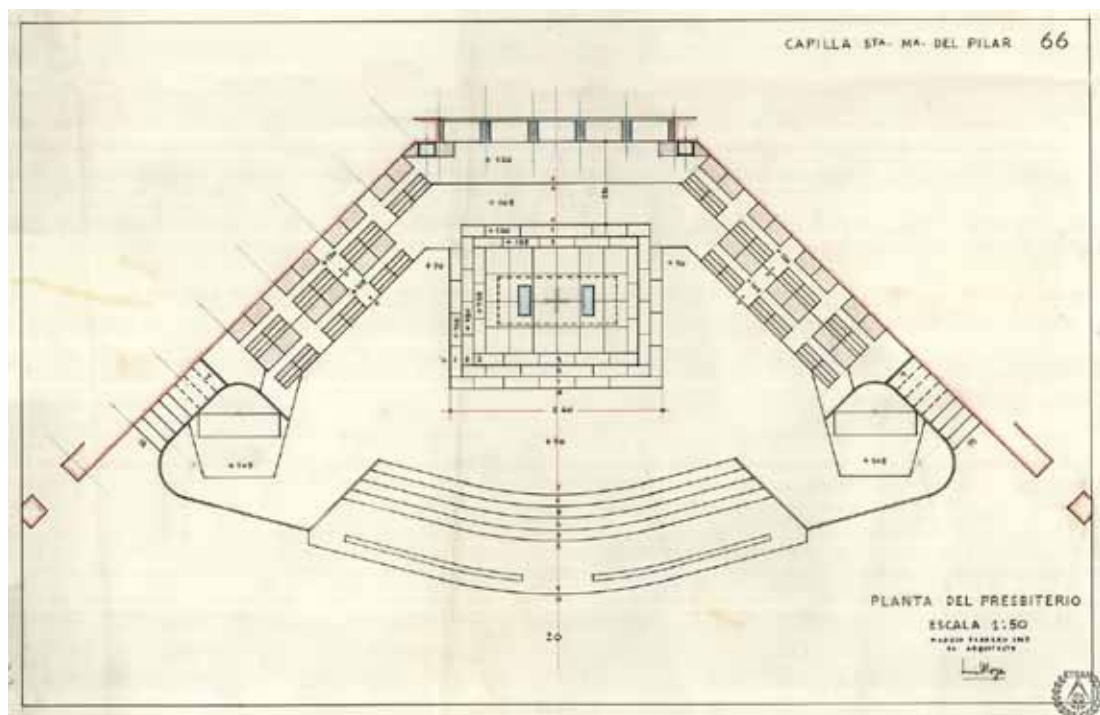
L. M. B., *Relazione di progetto*, 22 febbraio 1972, Archivio ETSAM



L.M.B., *Prospettiva interna della prima versione della chiesa*, 1956-1967, 310 x 200 mm, Archivio ETSAM

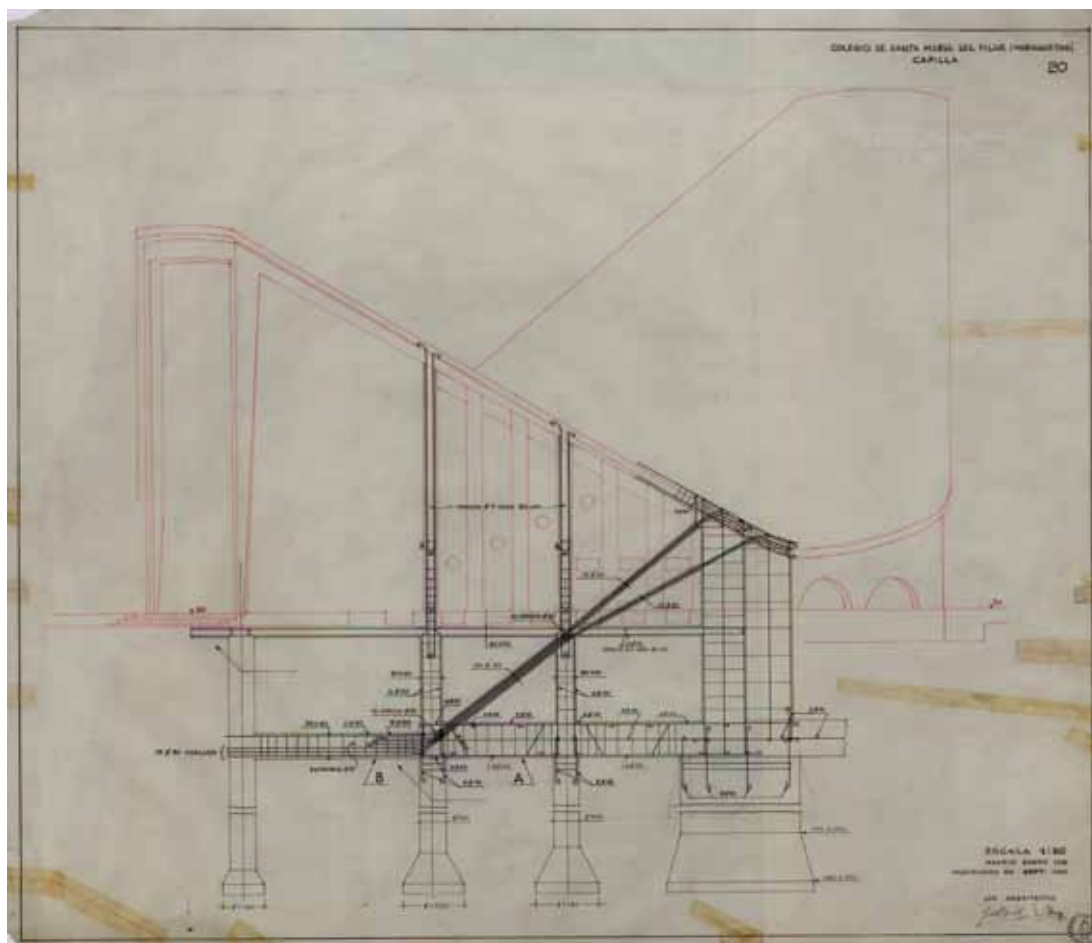


L.M.B., *Disposizione delle panche secondo l'asse di simmetria principale della chiesa*, Dicembre 1964, Archivio ETSAM

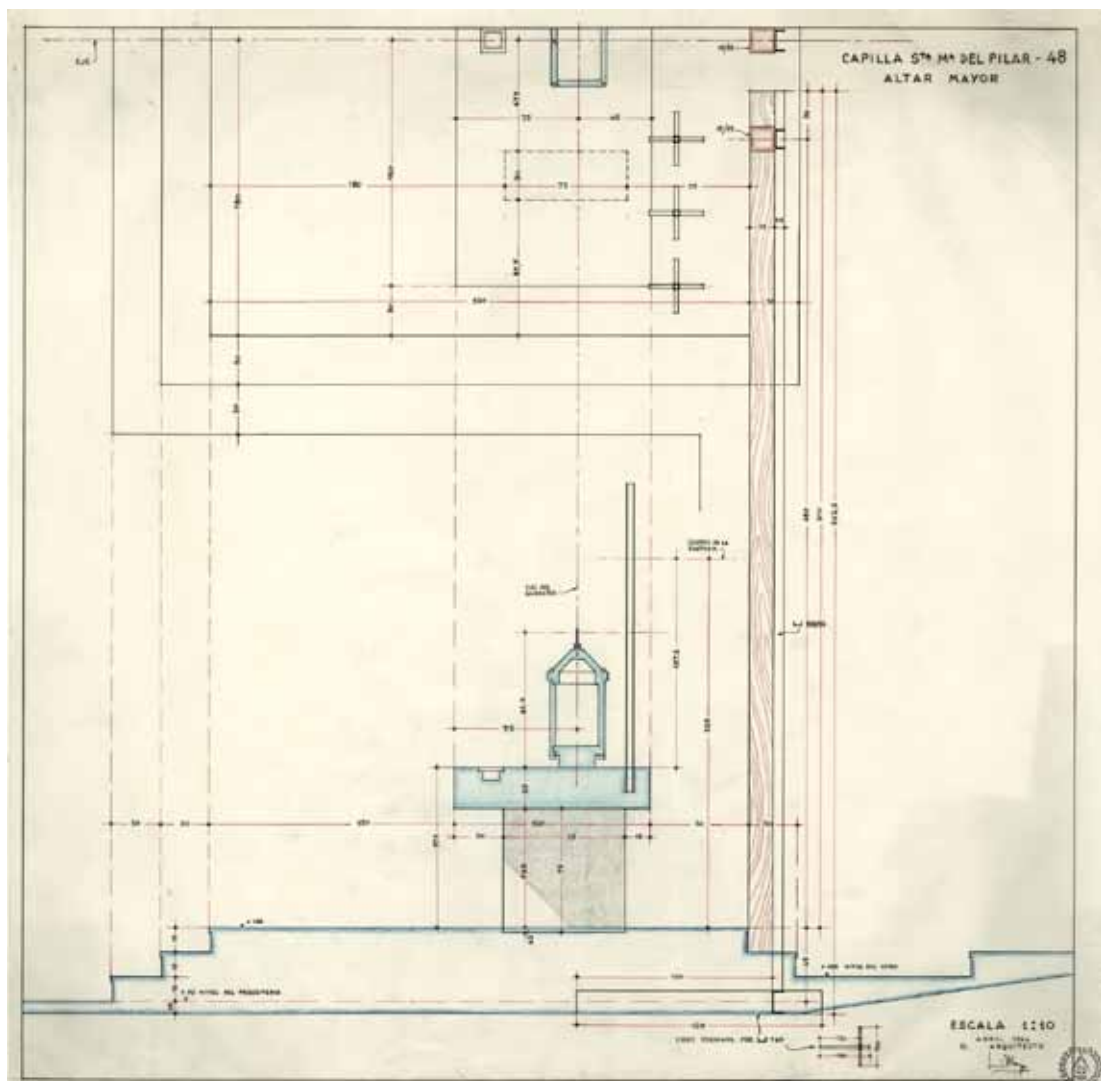


L.M.B., *Pianta quotata del presbiterio*, Febbraio 1965, 485 x 630 mm, Archivio ETSAM

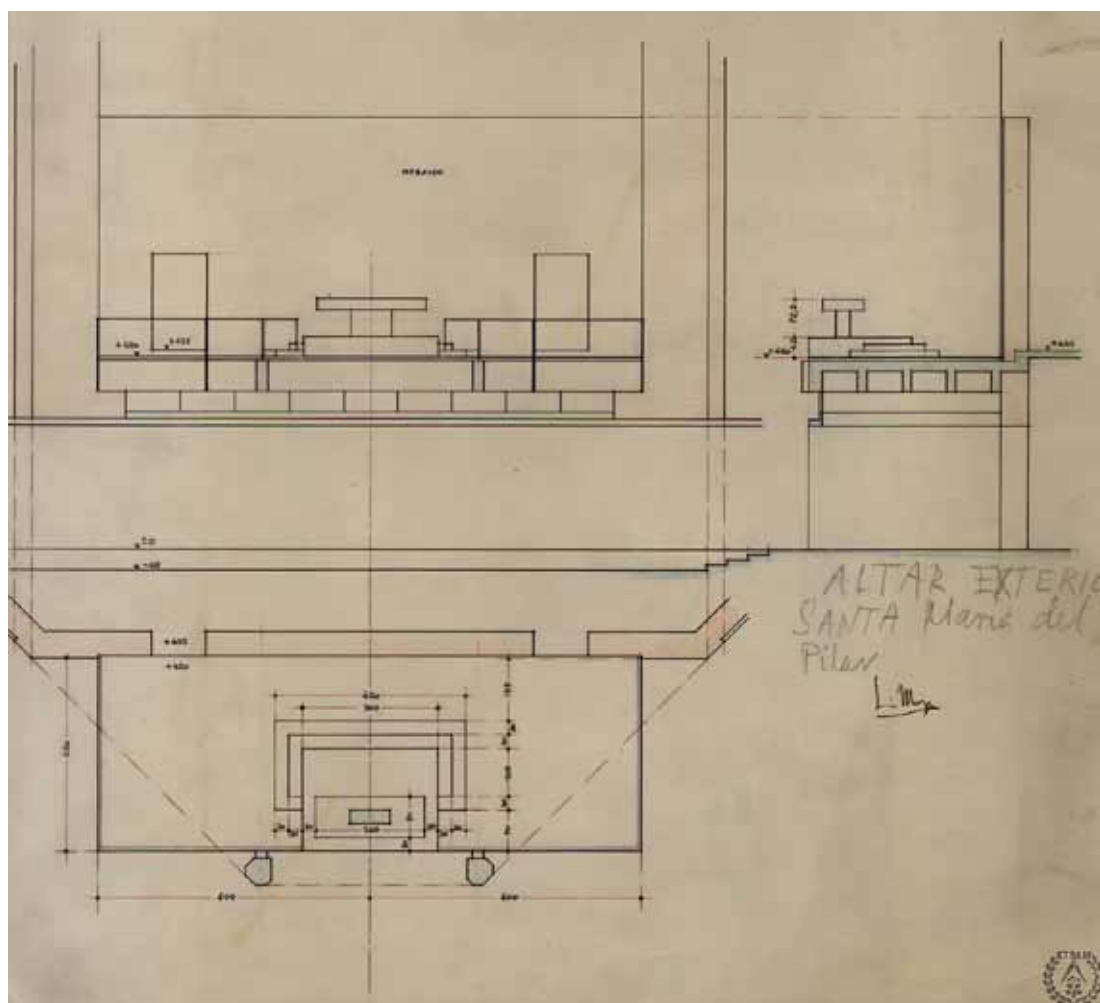
L.M.B., *Sezione della chiesa passante dal coro*, Maggio 1962, Archivio ETSAM



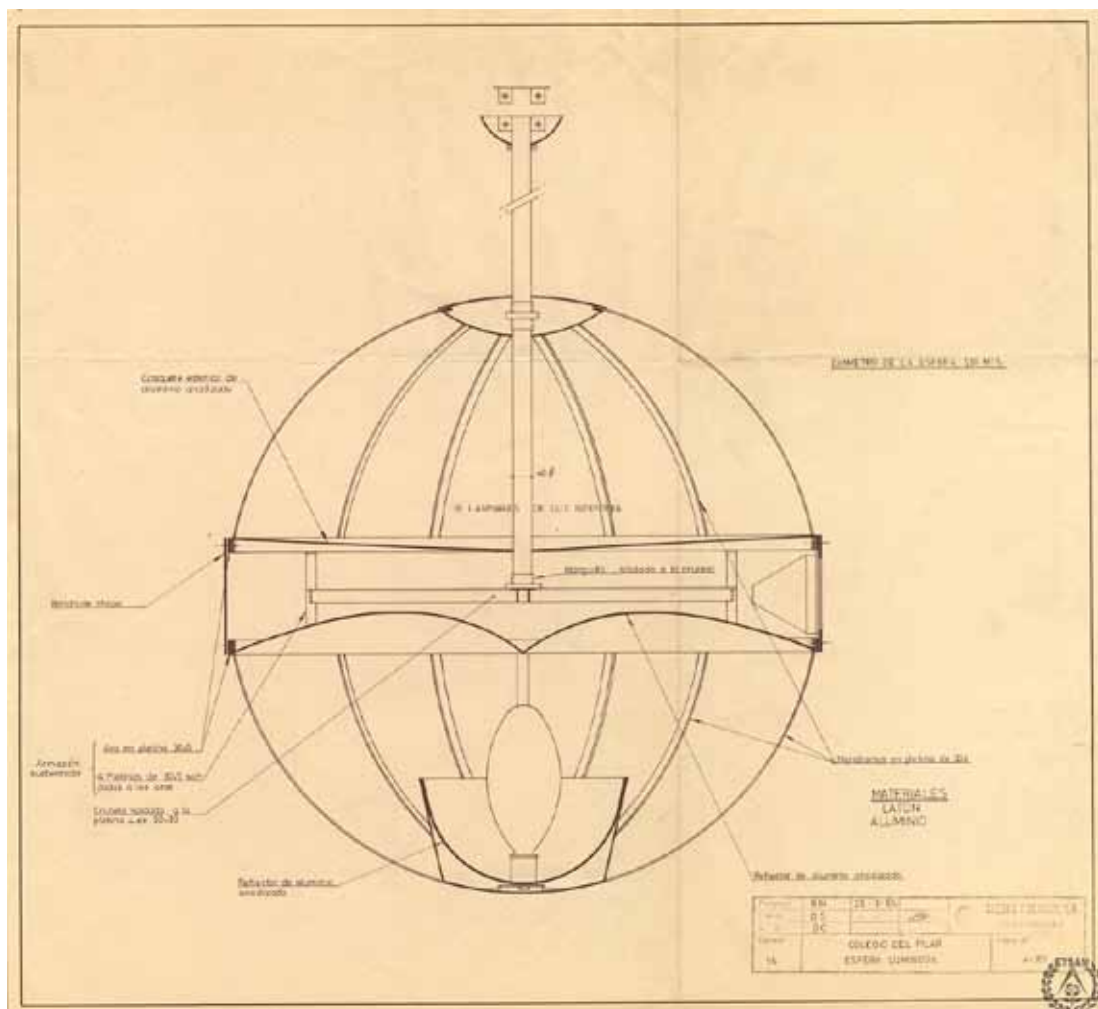
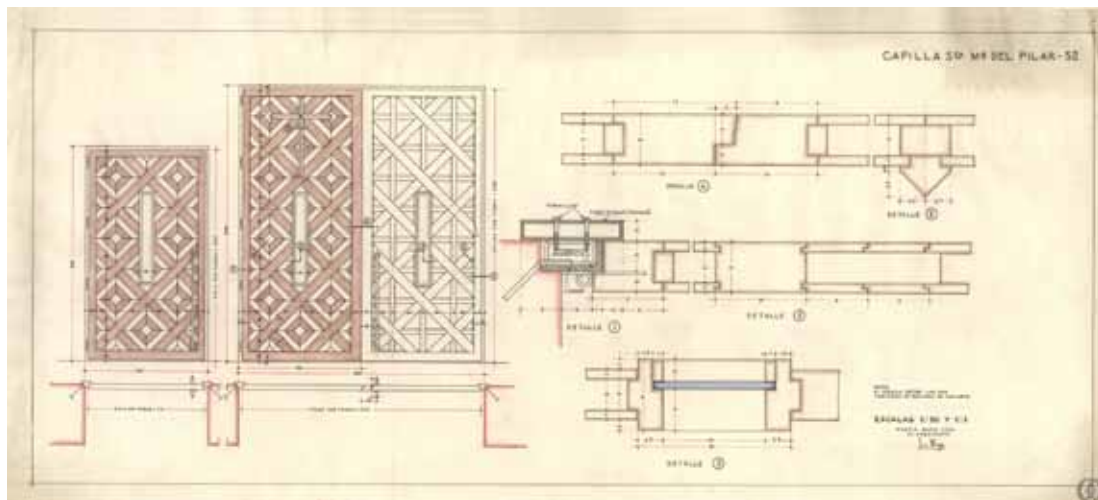
L.M.B., *Sezione strutturale della chiesa*, Gennaio 1962 e modificato nel Settembre 1962, Archivio ETSAM



L.M.B., *Pianta e sezione dell'altare maggiore e del sagrario*, Aprile 1964, Archivio ETSAM

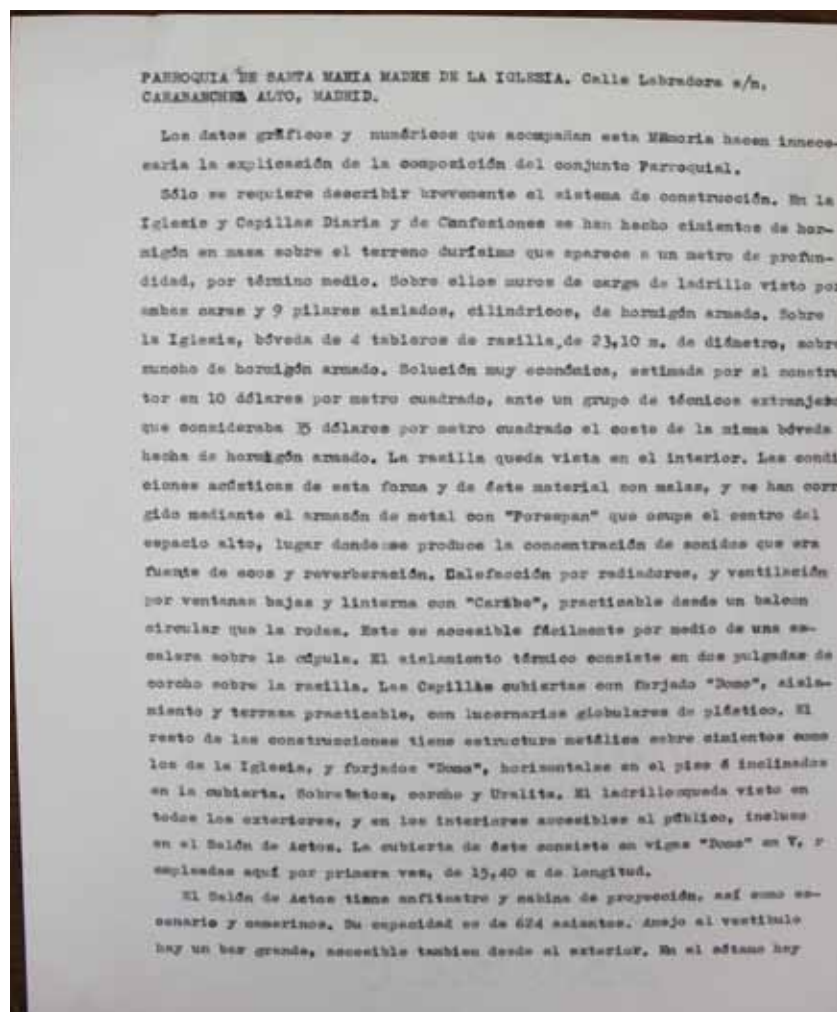


L.M.B., *Pianta e prospetto dell'altare esterno*, 1956-1967, Archivio ETSAM



L.M.B., *Dettaglio del lampadario*, 1956-1967, Archivio ETSAM

Chiesa di Santa María Madre de la Iglesia, Madrid (1966-1969)



despachos para Cáritas y Padres de familia, Salón-Comedor, Club de ancianos, Salón para Scouts, Club juvenil, servicios de cocina, aseo y Peluquería.

El pabellón largo anejo a la Iglesia contiene en planta baja la Sacristía y todos los servicios pastorales, y en la alta la residencia religiosa, que ocupa también el pequeño pabellón de una planta situada al Este del conjunto. Una galería de servicio subterránea recorre todo el conjunto desde el edificio escolar donde está la caldera.

La composición general ha sido determinada por la existencia de pabellones escolares próximos y de la piscina, así como por la Ordenanza 16, que obliga a retirar la edificación 10 metros desde la alineación de la calle.

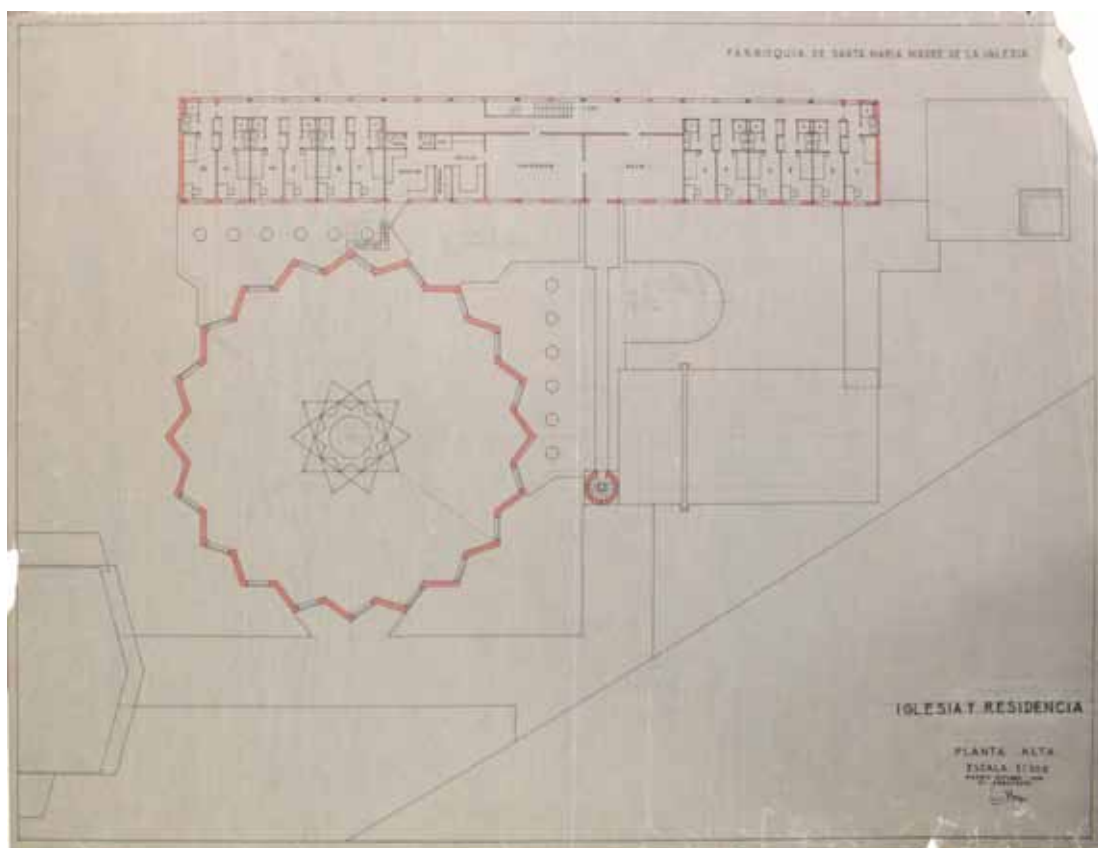
Madrid 22 de Febrero de 1972.

El Arquitecto,

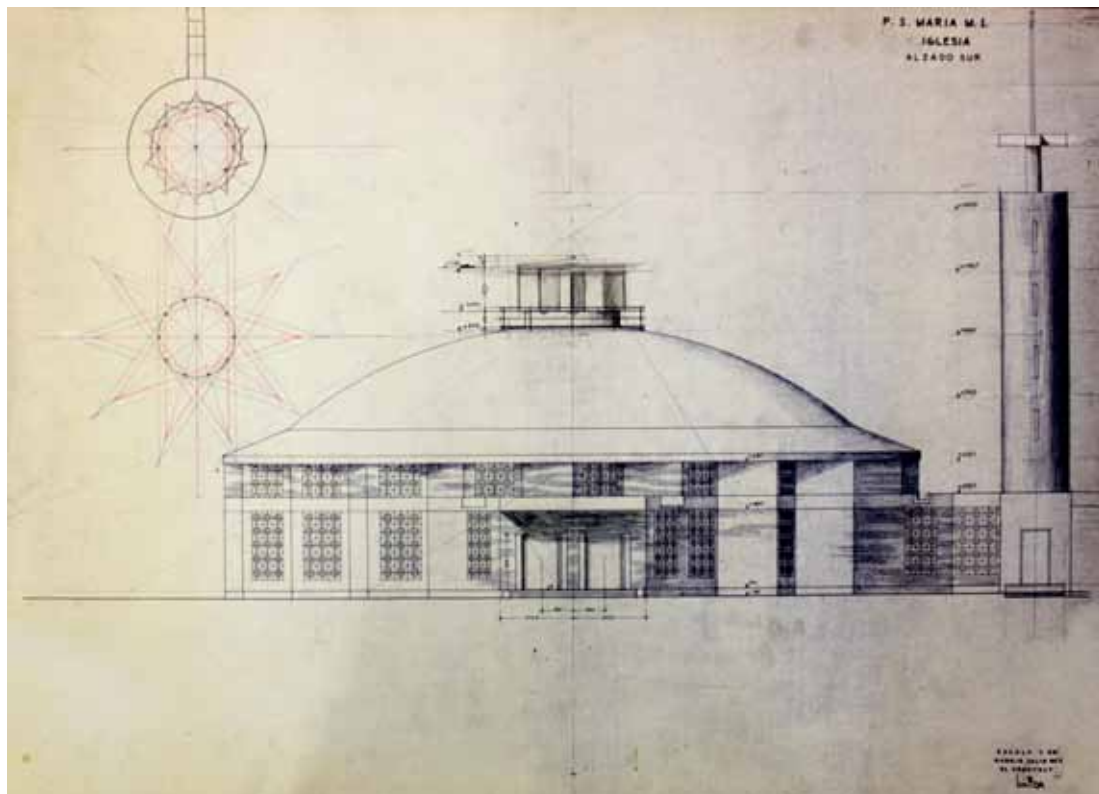
L. Moya

IGLESIAS ~~EN CONSTRUCCIÓN~~

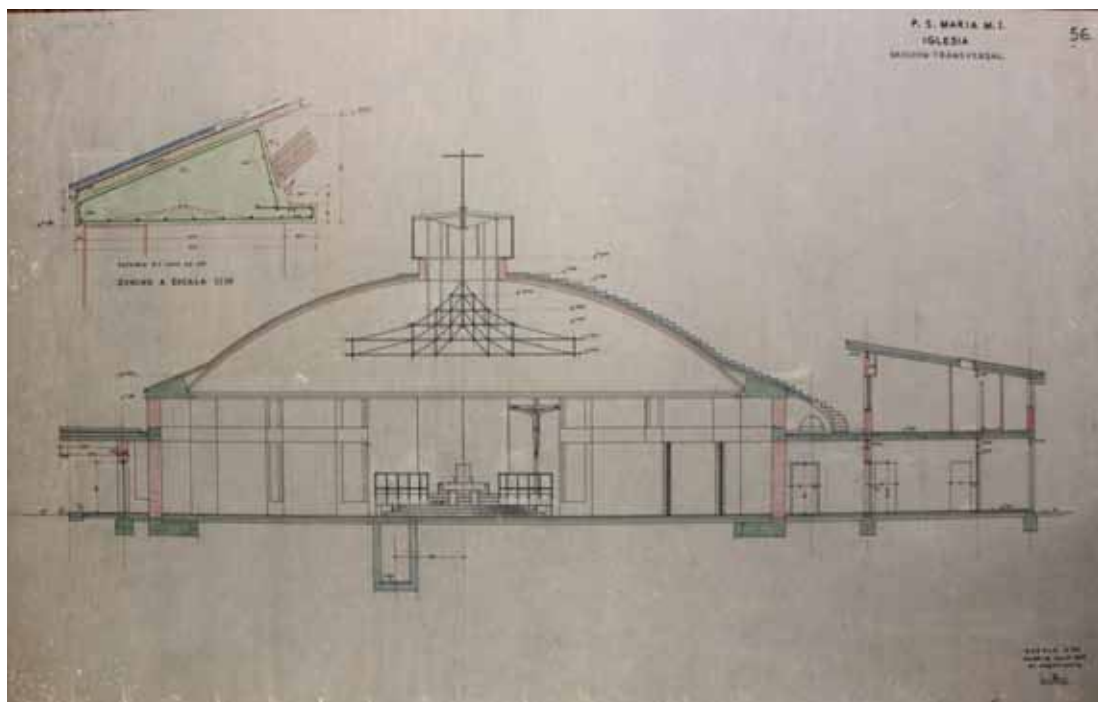
- 1º Nombre de la Iglesia: Sta. M^a Madre de la Iglesia
- 2º Situación: Calle Labrador 51a
Barrio y Distrito Carabanchel Alto
Características socio-económicas clase trabajadora alta y clase media
- 3º Financiación: (Arzobispado, Parroquia, donativo) Compañía de Maraca
- 4º Arquitecto LUIS MOYA BLANCO
- 5º Programa proyectado: (Iglesia, Capilla diaria, despachos pastorales y administrativos, Apos-
tolado Seglar, Catequesis, Sala y
Hogar Parroquial, Guaderfa, Hogar-
de ancianos y viviendas parroquia-
les, etc.)
Todo
- Programa realizado Todo, excepto lo suariorio
- 6º Superficie total construida: (La que está cubierta, inclu-
yendo Atrios, pasos cubier-
tos, Claustros, etc)
2.920 m²
- 7º Módulo de construcción Ptas/m² (sólo la construcción e -
instalación, excluyendo
mobiliario, decoración)
7.705
- 8º Fecha De Proyecto FEB-68
De Comienzo OCT-69 De terminación NOV-70
- 9º Datos técnicos (Representación gráfica)
- | | |
|-------------------|-------------------|
| Hialinos | Planta General |
| <u>LA TENEMOS</u> | Sección General |
| | Alzado (optativo) |
| Fotografías | Exterior |
| | Interior |
| | Detalles |
- 10º Memoria Breve justificación (Un folio a doble espacio) SI LA TENEMOS



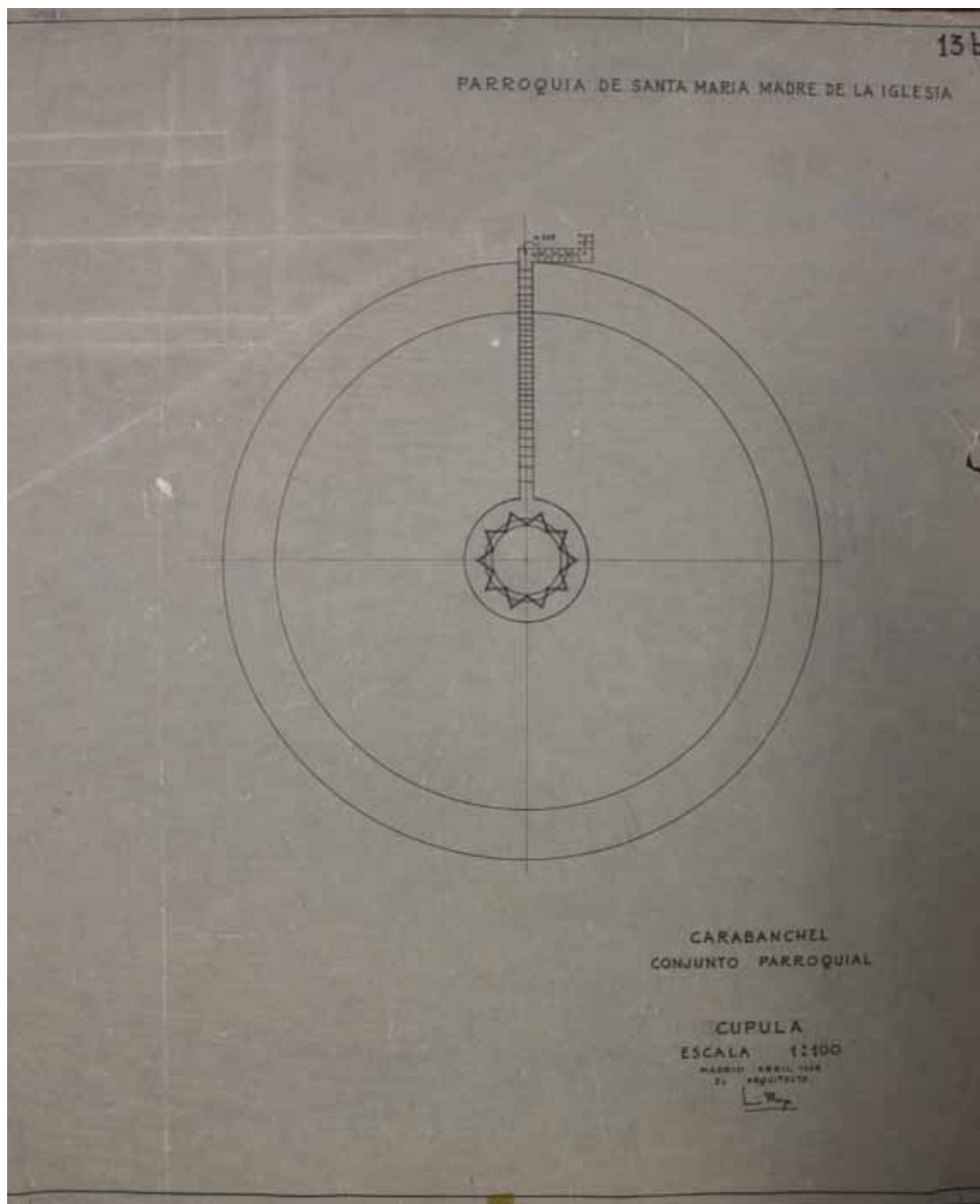
L.M.B., *Pianta della chiesa e delle residenze al piano secondo* , Ottobre 1968, Archivio ETSAM



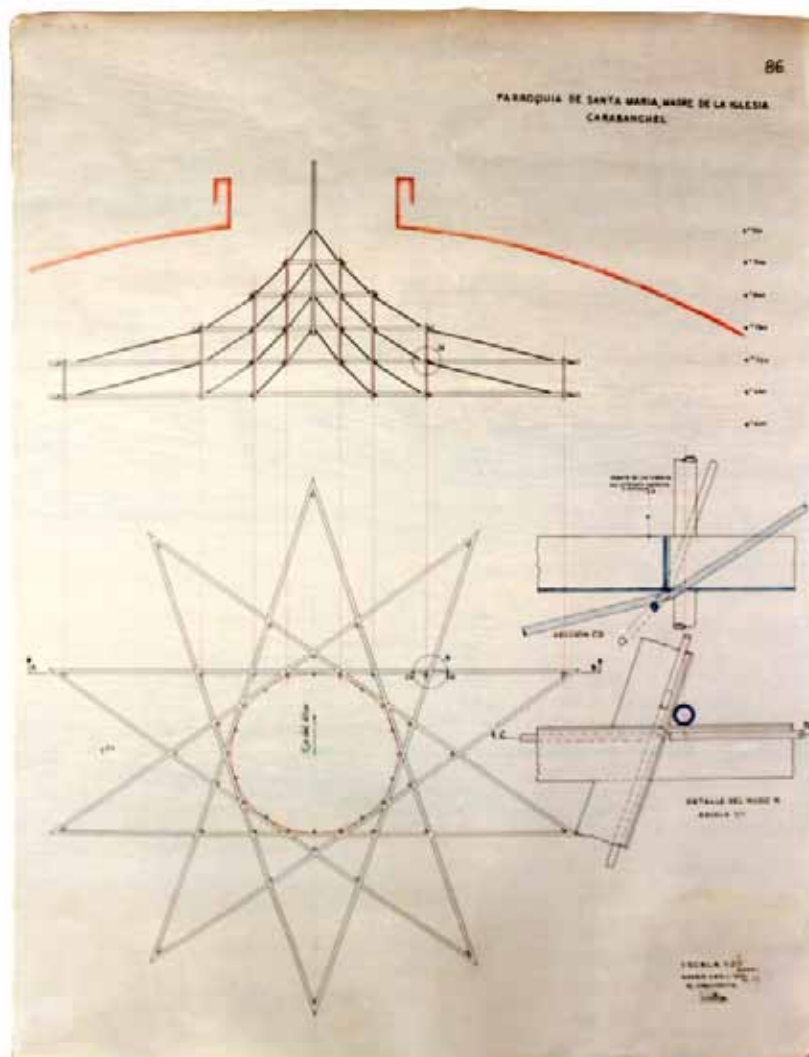
L.M.B., *Prospetto Sud*, Luglio 1969, Archivio ETSAM



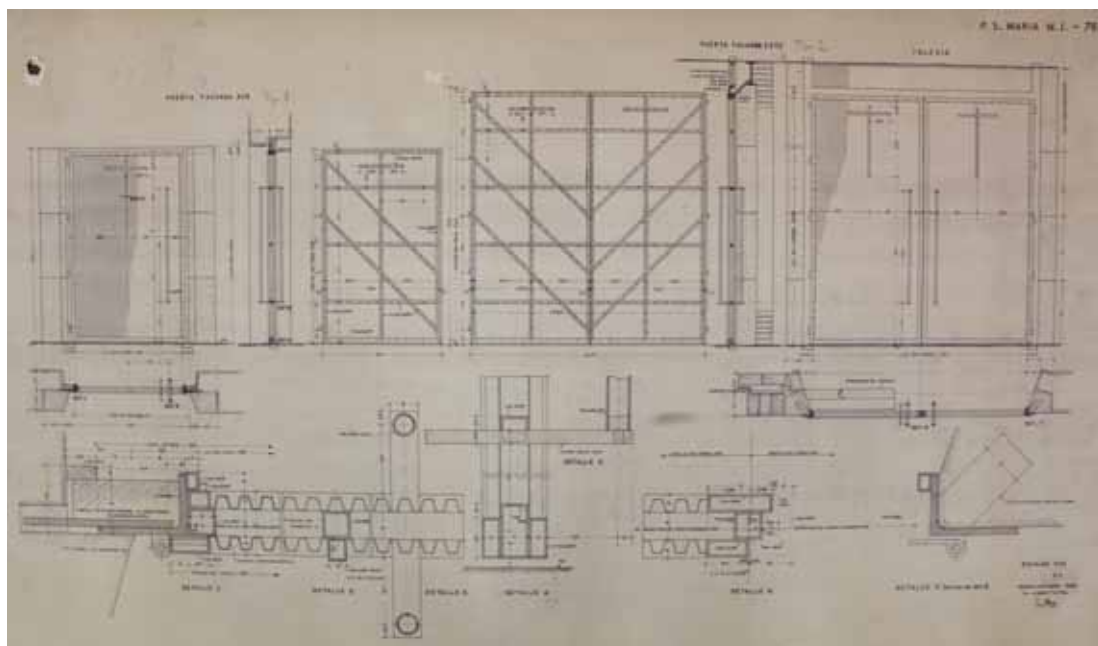
L.M.B., *Sezione trasversale*, Luglio 1969, Archivio ETSAM (P) 47 20 B



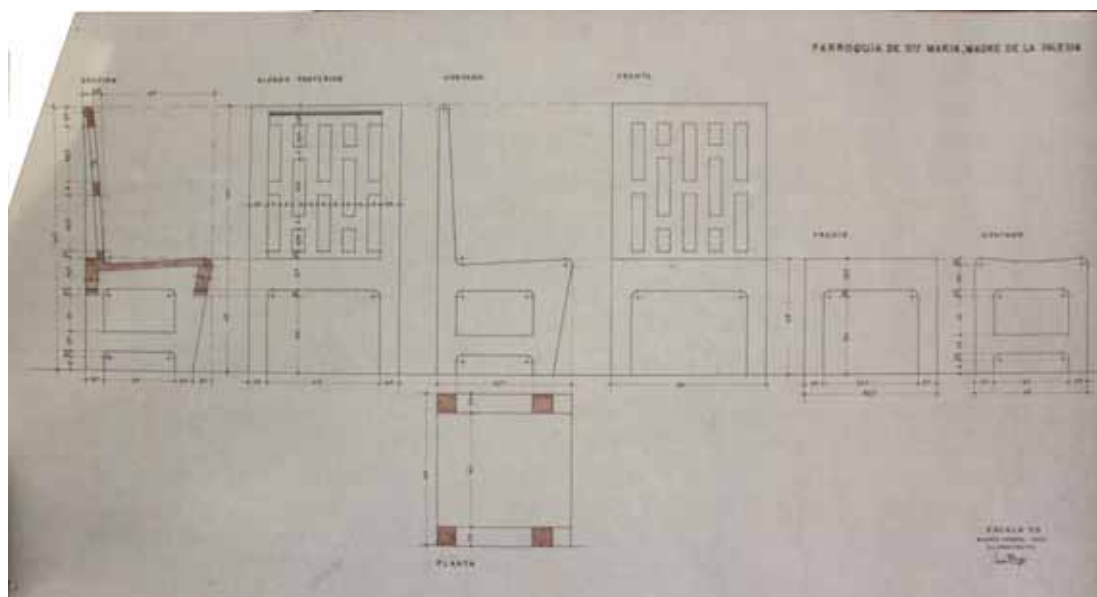
L.M.B., *Pianta della copertura*, Aprile 1968, Archivio ETSAM (P) 47 42 C



L.M.B., *Dettaglio del lampadario*, Aprile 1970, Archivio ETSAM (P) 47 30 B

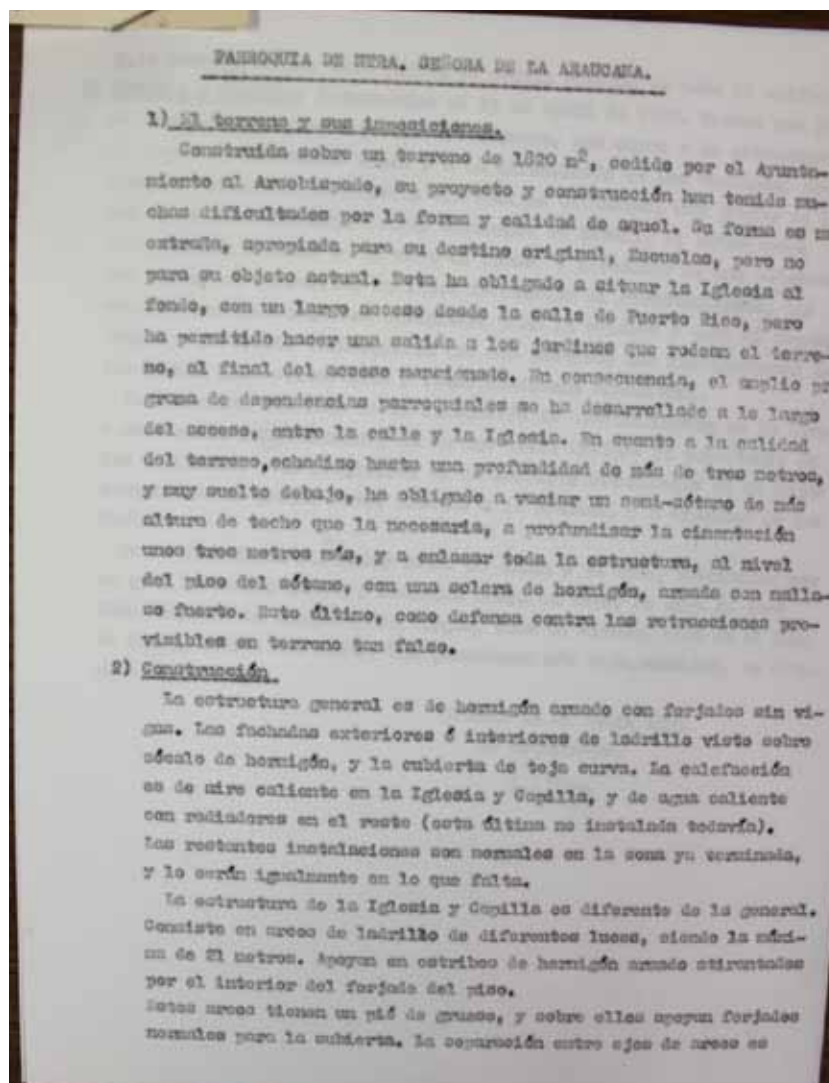


L.M.B., *Dettaglio delle porte delle facciate est e sud* , Ottobre 1968, Archivio ETSAM



L.M.B., *Dettaglio delle sedute del presbiterio*, Settembre 1970, Archivio ETSAM

Chiesa di Nuestra Señora de la Araucana, Madrid (1970-1971)



2,40 metros, siendo esta medida el módulo general de todo el edificio.

3) Iglesia y Capilla: Inauguradas el 23 de Abril de 1973. Tienen una forma irregular, obligada por la del terreno, que unida a la estructura de arcos de diferentes luces y a la disposición de las ventanas, produce una impresión de espacio sin límites definidos, más grande de lo que es en realidad (511 metros cuadrados en total). El Altar ocupa una posición central en el muro de fondo, y alrededor se han colocado los bancos en herradura. No lleva decoración ni revestimientos. Las condiciones acústicas son apropiadas para la palabra y para el órgano, debido a la propia construcción (se han previsto las inclinaciones de los techos para evitar ecos y reflexiones excesivas).

La discutida cuestión de la colocación de confesionarios en la Nave o en Capilla penitencial, en la que tanto influye la psicología de los penitentes poco propicios, se ha resuelto situándolos en un lugar recogido de la propia Nave, próximo a la entrada, y a espaldas de los fieles.

En la plataforma del Altar están el Ambón y la Sede, presididos por un gran Crucifijo esculpido y orientado hacia la Nave. En obra de José Luis Sánchez. La imagen de la Virgen, obra de Vicens, está en el muro de fondo, detrás del Altar. Una plataforma más baja, contigua, se dedica a Bautisterio.

Madrid 11 de Julio 1973

El Arquitecto,

L. M. B.

IGLESIAS ~~de~~ ~~construcción~~

1º Nombre de la Iglesia: Ntra. Sra. de la Arqueana

2º Situación: Calle Chile 5m
Barrio y Distrito _____

Características socio-económicas _____

3º Financiación: (Arzobispado, Parroquia, donativo) _____
Ordino Gómez, Ldo. párroco de S. Agustín

4º Arquitecto LUIS MOYA BLANCO

5º Programa proyectado: (Iglesia, Capilla diaria, despachos pastorales y administrativos, Apos-
tolado Seglar, Catequesis, Sala y
Hogar Parroquial, Guadería, Hogar-
de ancianos y viviendas parroquia-
les, etc. Club parroquial Unión de sacerdotes)

Falta Programa realizado: Iglesia, Capilla diaria, Sacristía y 3 despachos, Acceso desde las 2 calles, local bajo la Iglesia y todo la obra gruesa (Estructura, fachadas)

6º Superficie total construida: (La que está cubierta, inclu-
yendo Atrios, pasos cubier-
tos, Claustros, etc)

2.918'42

7º Módulo de construcción Ptas/m² (sólo la construcción e-
instalación, excluyendo
mobiliario, decoración)

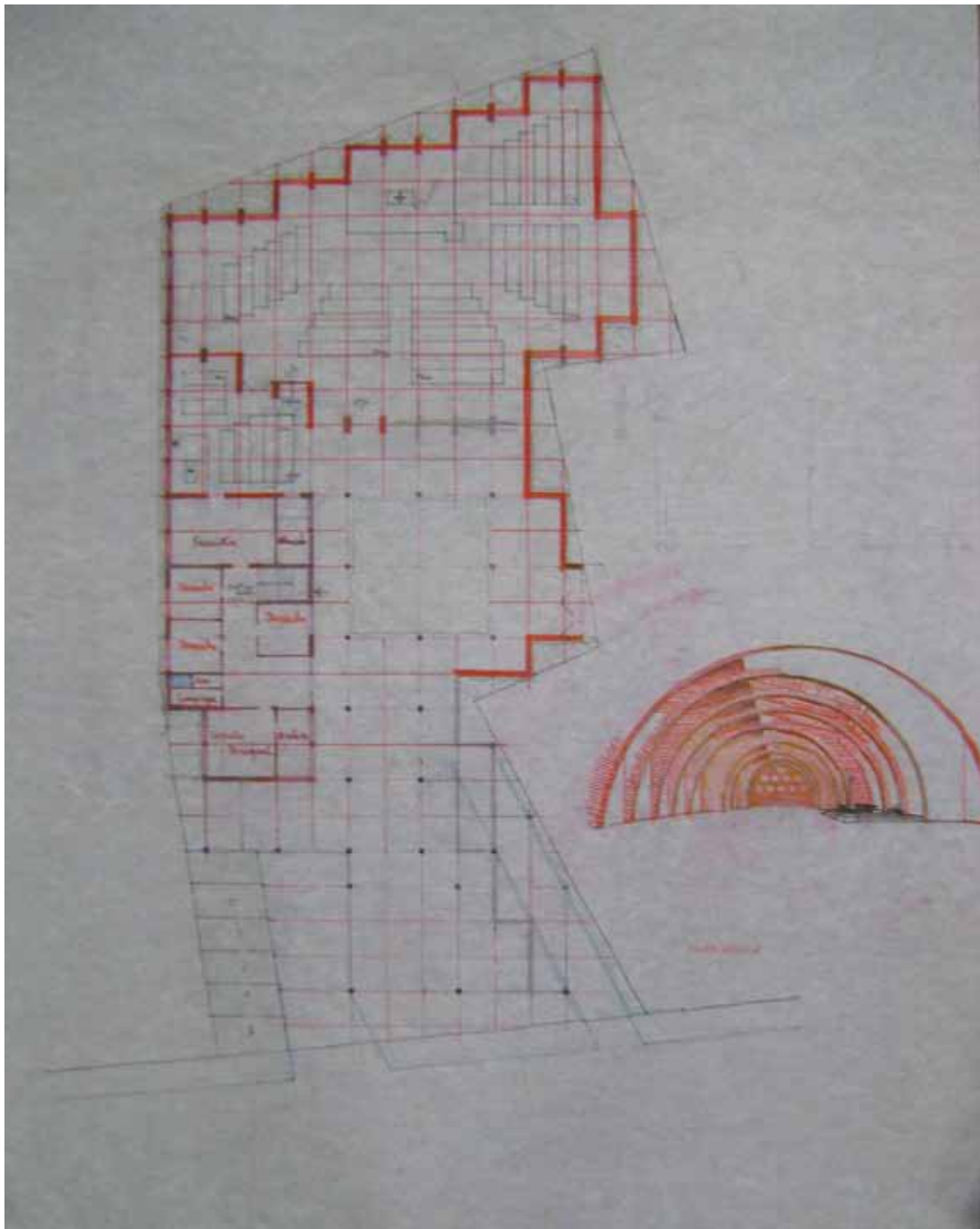
19.742.309'40 / 2.918'42

8º Fecha De Proyecto 1970
Falta De Comienzo 1971 De terminación 1972 Falta

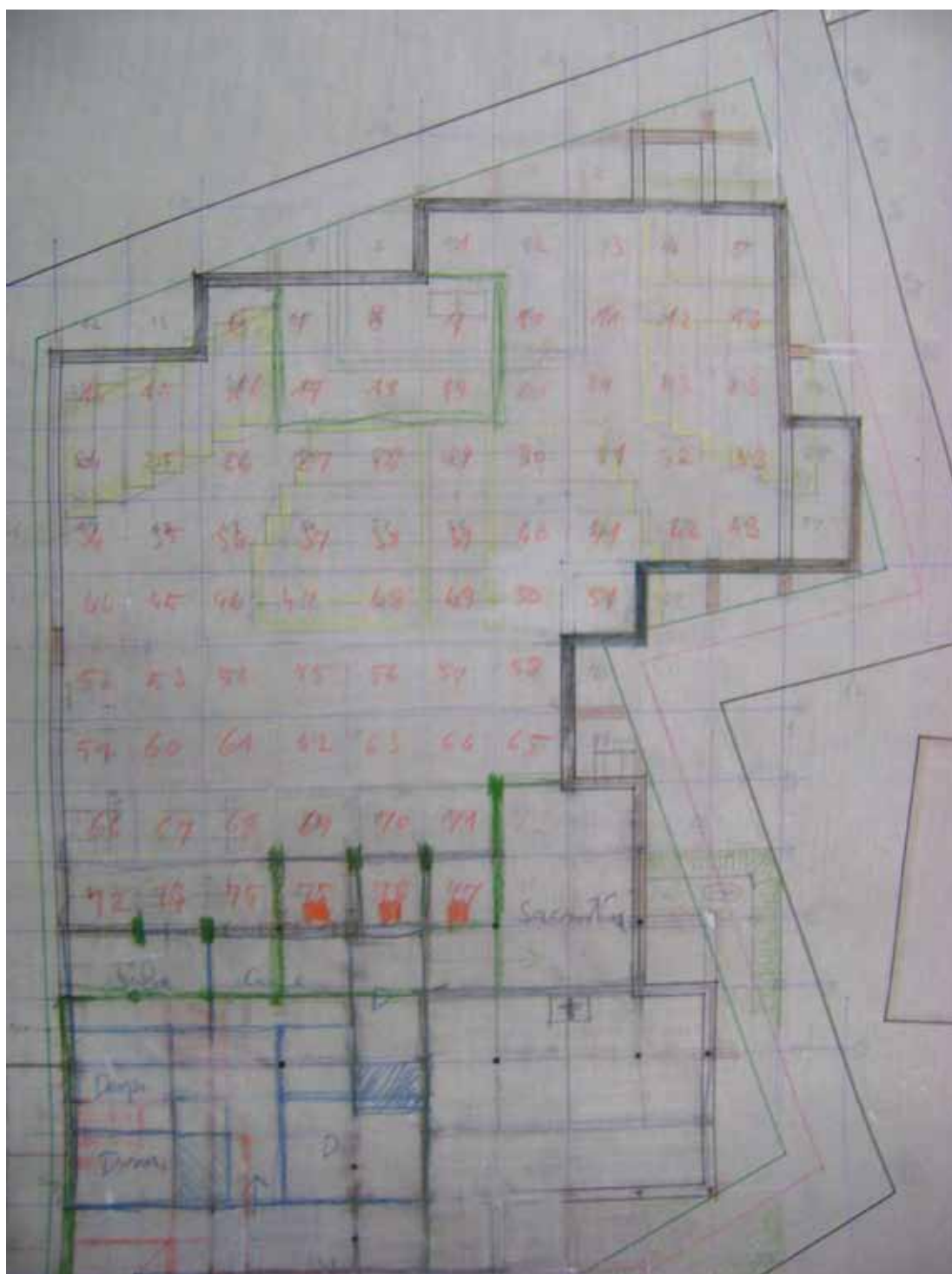
9º Datos técnicos (Representación gráfica)

Hialinos	(EMCMO)	Planta General	_____
		Sección General	_____
		Alzado (optativo)	_____
Fotografías		Exterior	_____
		Interior	_____
		Detalles	_____

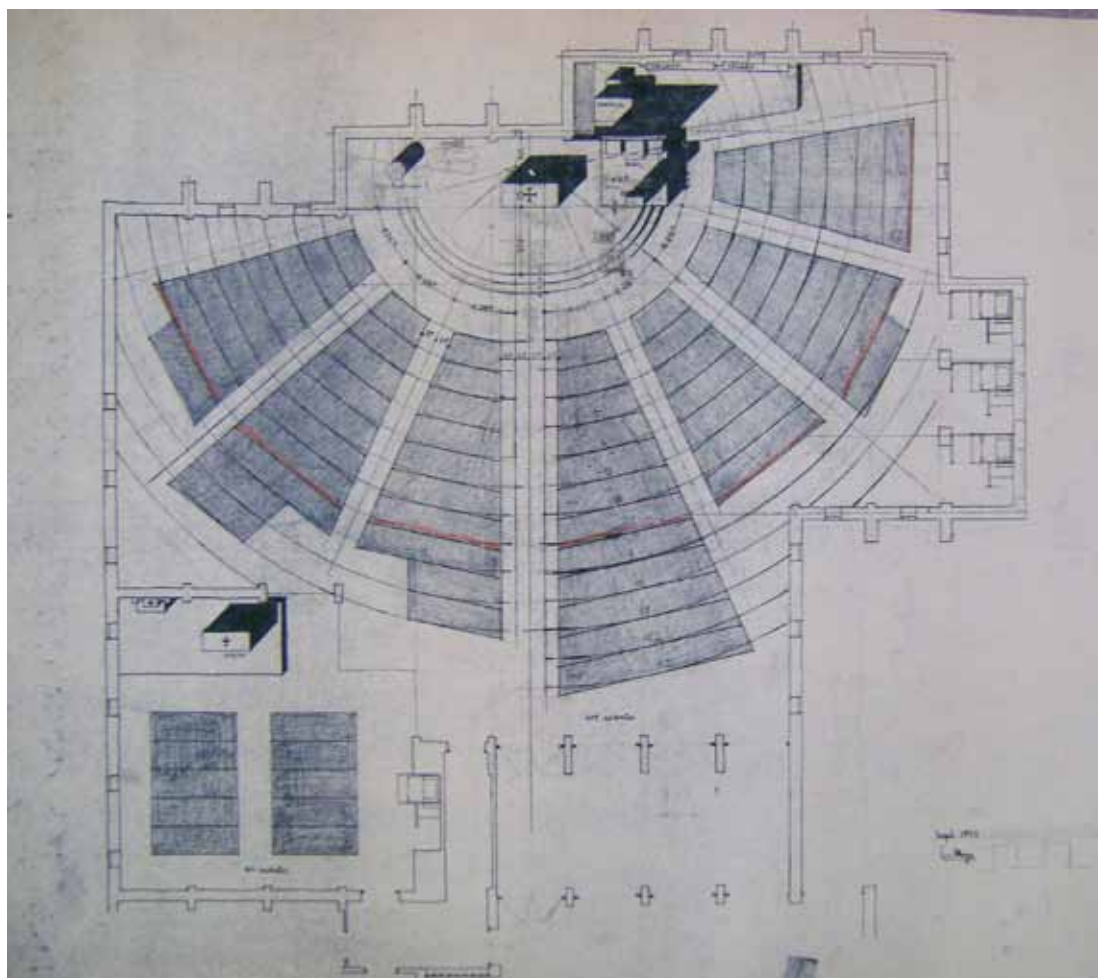
Falta 10º Memoria Breve justificación (Un folio a doble espacio)



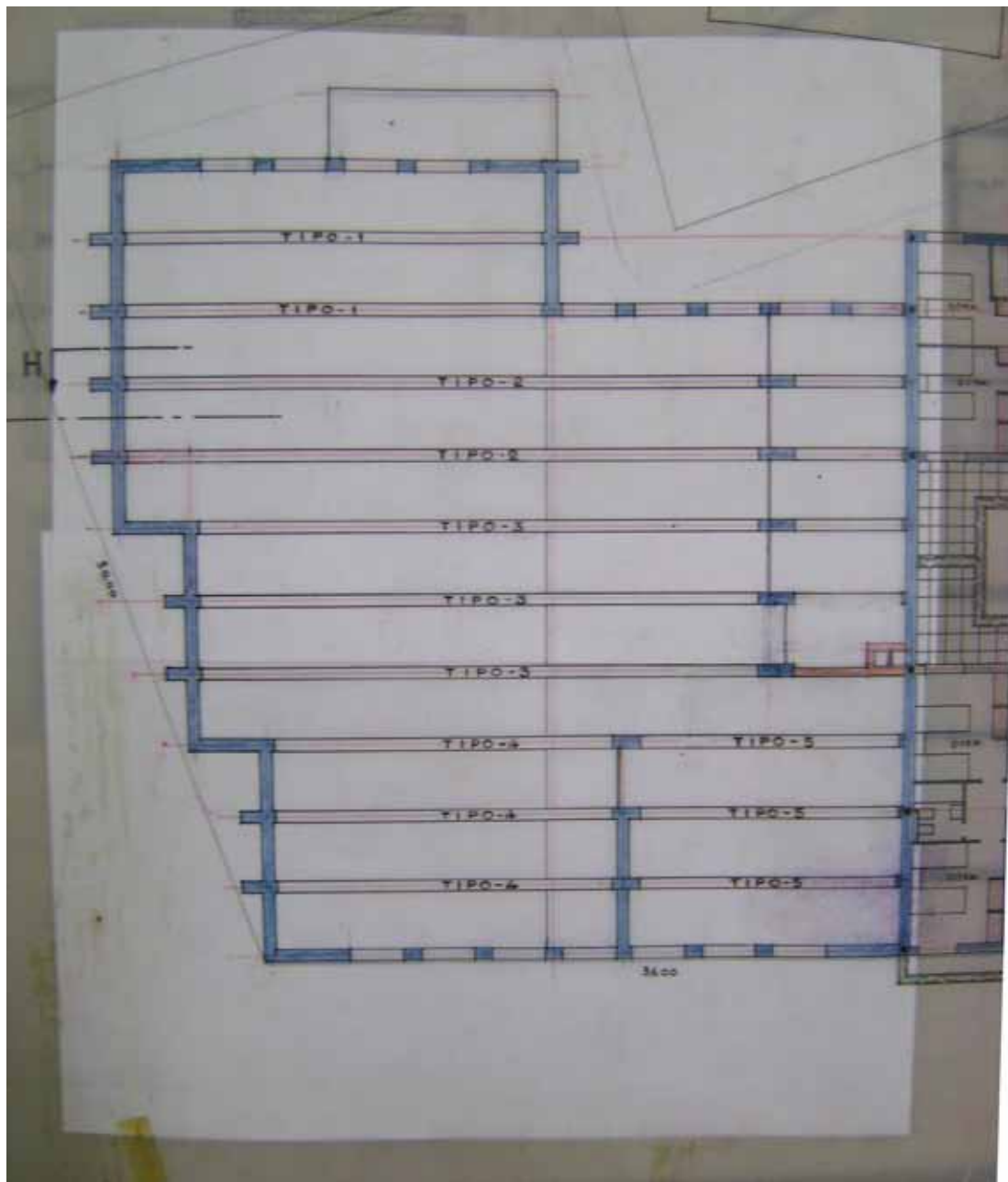
L.M.B., *Pianta del complesso ecclesiastico e prospettiva interna*, Archivio ETSAM



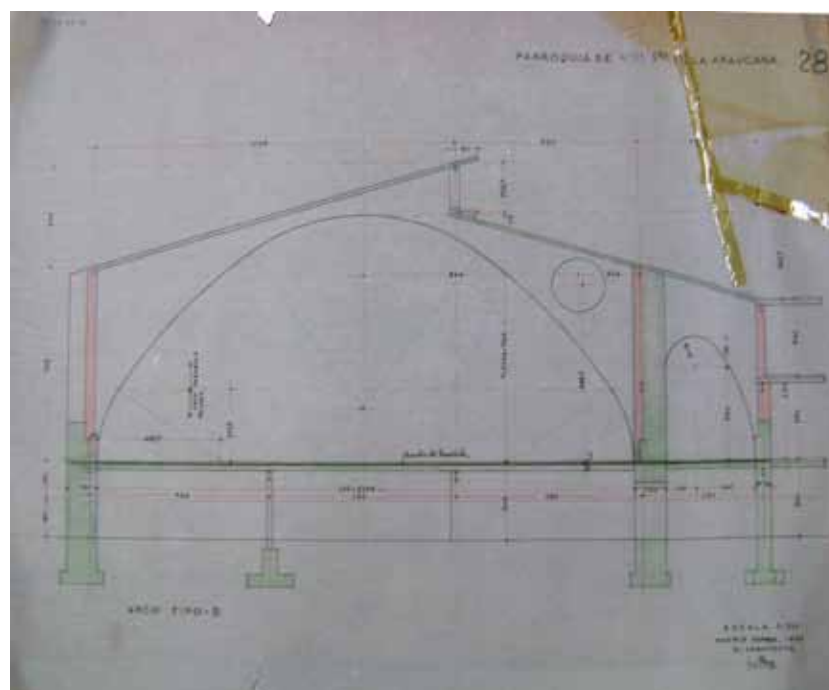
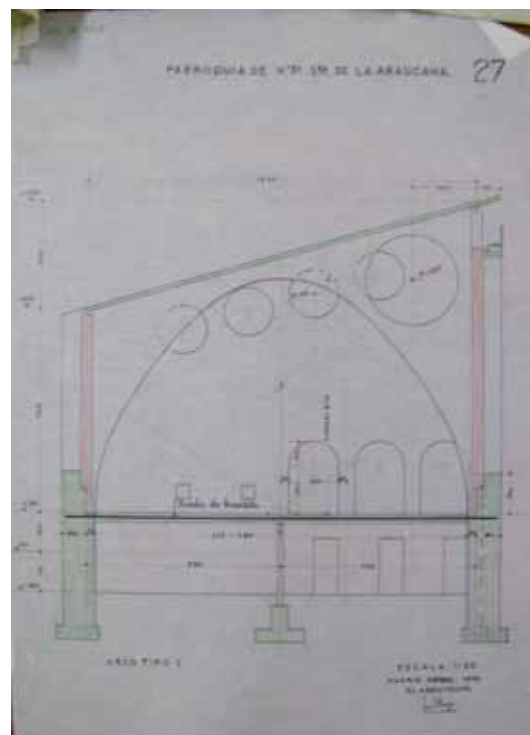
L.M.B., *Pianta della chiesa ripartita mediante il retticolo quadratato 2,4 x2,4 m*, s.d, Archivio ETSAM



L.M.B., *Piantadella chiesa*, Settembre 1971, Archivio ETSAM

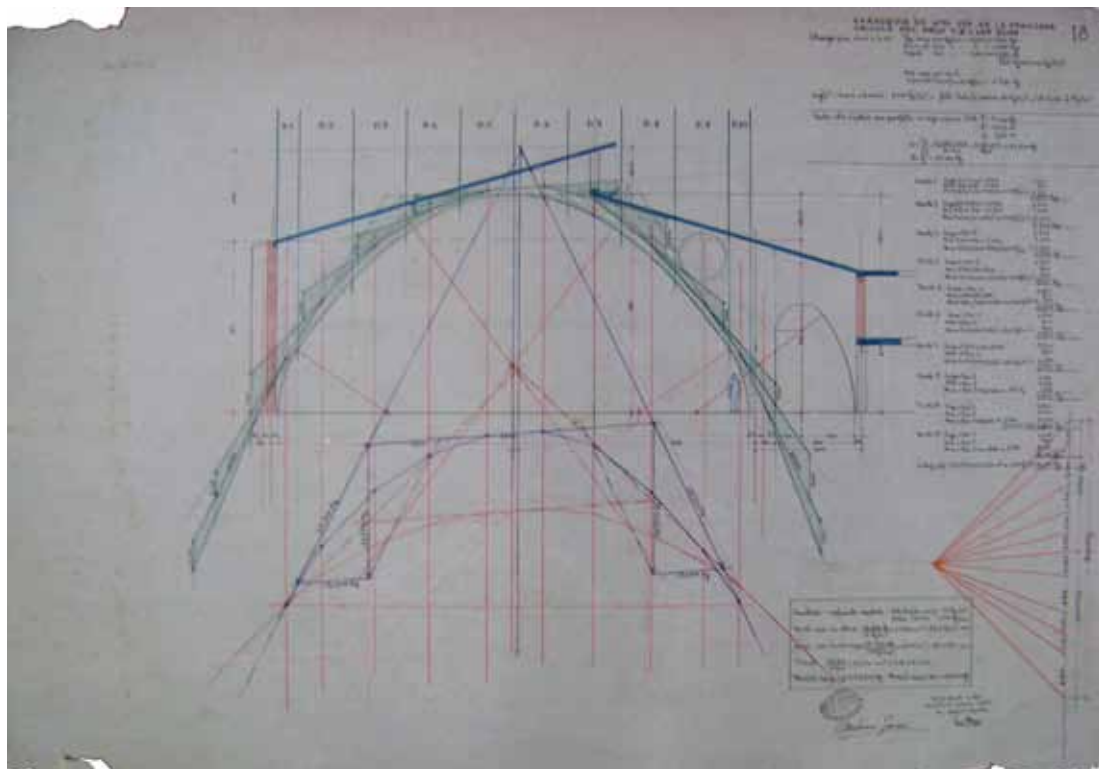


L.M.B., *Pianta con indicazione dei differenti tipi di archi*, Giugno 1970, Archivio ETSAM

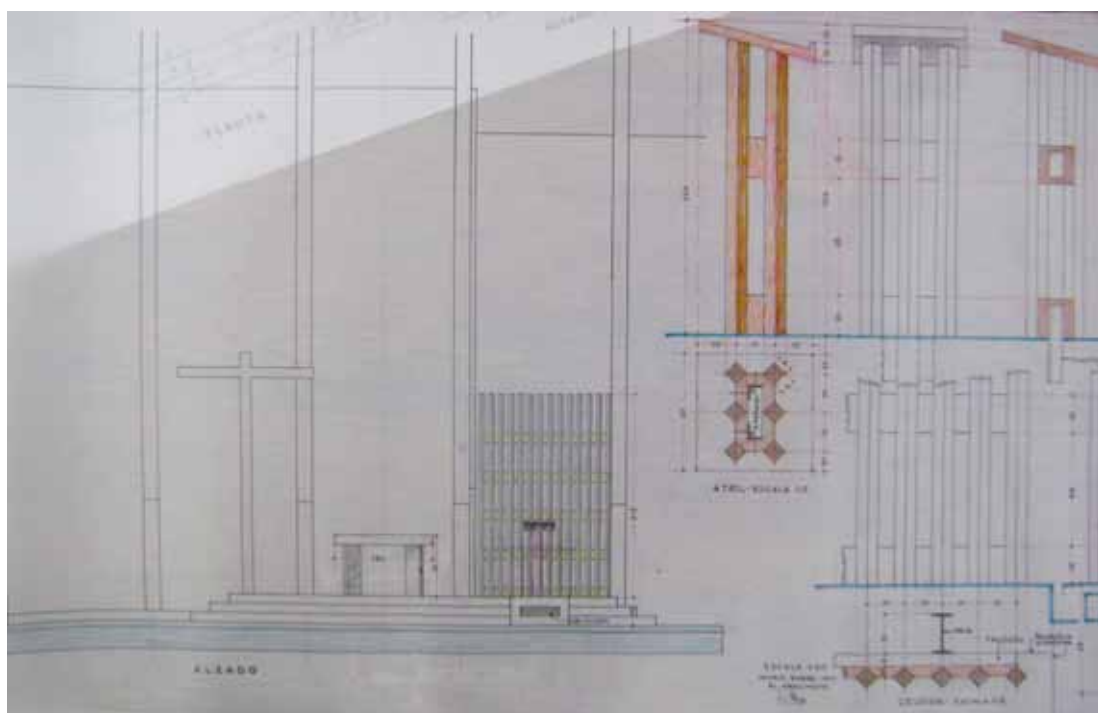


L.M.B., *Arco tipo 1*, Settembre 1970, Archivio ETSAM (P) 56 86 D

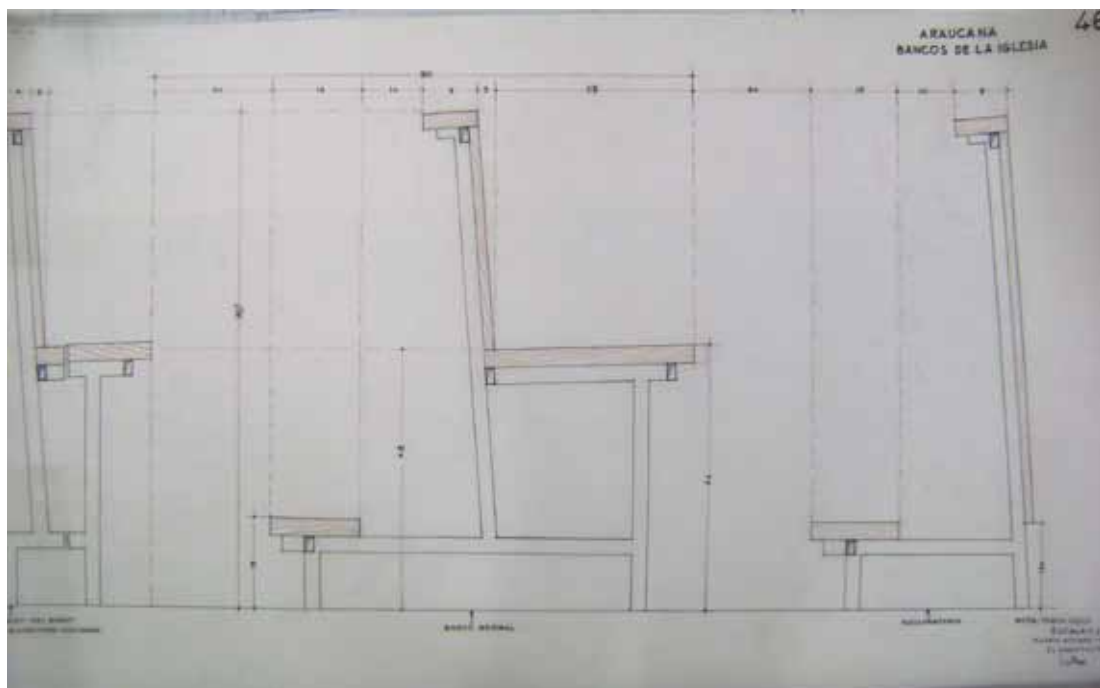
L.M.B., *Arco tipo 2*, Settembre 1970, Archivio ETSAM (P) 56 90 D



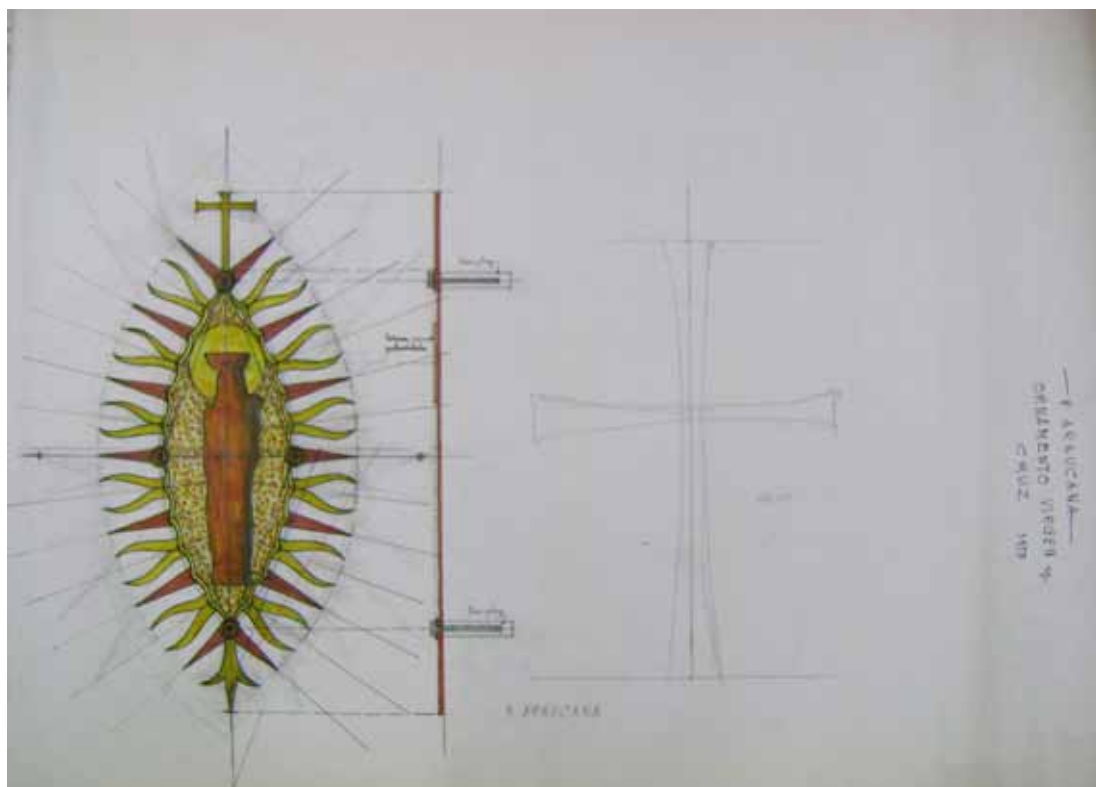
L. M. B., *Calcolo dell'arco tipo 2*, Giugno 1970, Archivio ETSAM (P) 56 57 C



L. M. B., *Prospetto e dettagli del presbiterio*, Dicembre 1971, Archivio ETSAM



L. M. B., *Sezione dei banchi della chiesa*, Novembre 1971, Archivio ETSAM (P) 56 11



L. M. B., *Apparati decorativi: Vergine e Croce*, 1973, Archivio ETSAM